

SHAKESPEARE TRAGIKUS NŐALAKJAI

DOKTORI DISSZERTÁCIÓ

Készítette:

DR. HEVESI IMRÉNÉ

SZEGED, 1964.

SHAKESPEARE TRAGIKUS NŐALAKJAI

I.

Az angol irodalmi kritikának és esztétikának kedvelt kifejezése az "approach" / megközelítés /. Ez akaratlanul arra a szemléletre utal, hogy a mű, amelyhez közeledünk, távol áll tőlünk. Valóban, minden műalkotás bizonyos távolságra van szemlélőjétől vagy olvasójától. Az alkotás a művész élményeiből, tapasztalataiból születik. Az alkotó egyénisége, jelleme, érzékenysége azonban kora, környezete hatása alatt fejlődik; mondanivalóját környezete által kiváltott hangulatai szabják meg, s az a kor izlésétől is függő művészi kifejezőképességének szűrőjén át nyeri el alakját. A szemlélő mindennek csak végső eredményét látja, ennek hatása alatt ítél. De ez a szemlélő sem egyetlen, elvont személy, hanem korának, körének gyermeke, aki saját egyéniségén, érzelmi világán és műveltségén keresztül fogja föl azt, amit lát.

Oly írónál, mint Shakespeare, aki 400 éve született, és több mint 350 évvel ezelőtt zárult le alkotásainak sorozata, ez a távolság szükségképpen nagy. Fokozza ezt még az, hogy Shakespeare alkotásainak java a színpad számára, tehát nem a korunkra fennmaradt nyomtatott szövegben való eleven, de muló megjelenítésre született; hatnia kora nézőire pillanatnyilag, tehát eleven módon, érzelmileg, aktualitásával vagy kifejezőmódjával kellett, s így kell hatnia ma is, a századok folyamán sokszorosán megváltozott színpadi

hagyomány és társadalmi körülmények ellenére, a mai nézők érzéseire. Ez a hatás tagadhatatlan. A "megközelítés" problémája tehát számunkra az, hogy mennyiben és hogyan hat Shakespeare a mai nézőre, mi az, amit benne élőnek és megragadónak találunk s épp ezért maradandónak tartunk. Ennek mélyebb megértéséhez azonban tudnunk kell azt is, hogy hattyott kora és a közbeeső korok nézőire és olvasóira.

Ez a probléma szülte a Shakespeare-méltatásnak, magyarázatnak és kritikának azt a beláthatatlan tömegét, amely attól kezdve, hogy Meres 1598-ban megjelent Palladis Tamiá-jában először méltatja Shakespearet és idézi első korszakának műveit, a mai napig szüntelenül árad. Már a kortársaknál megjelenik mind a hódolat, mind a lekicsinylés vagy meg nem értés hangja. A különböző korok kritikusai a legkülönbözőbb módon "közelítik" meg Shakespearet, koruk felfogása és egyéni izlésük vagy előítéletük szerint, a korlátlan és kritikát nem tűrő magasztalás hangjától az egyéni vagy korizálásnak meg nem felelő részletek szigorú megrovásáig, sokszor Shakespeare szerzőségének kétségbevonásáig vagy szövege módosításáig. Ezek az adatok hiányossága folytán gyakran önkényes kombinációk, melyek Shakespeare műveinek tartalmán túl szerzőjüknek életére és egyéniségére is kiterjedtek, szükséges ellenhatásként hozták létre azt a tárgyilagosabb kutatást, amely századunkban nemcsak a Shakespeare korára, életére és körülményeire vonatkozó adatok összegyűjtésében, hanem műveinek és forrásainak aprólékos vizsgálatában, szerkezeti, nyelvi, stilisztikai összehasonlító tanulmányozásában is jelentkezik. Mindez, amely

mértékben a kutatás tudományos kritikával megalapozott része elősegíti Shakespeare megismerését, annyira megnehezíti azt, hogy a költővel személyes kapcsolat jöjjön létre. G.B. Harrison Shakespeare tragédiáiról írt könyvének bevezető fejezetében hosszasan sorolja fel azokat a kérdéseket, amelyekről egy Shakespeare-kutatónak tájékozottnak kell lennie. Irónikusan figyelmeztet a veszélyre, hogy a kritikus, aki mindent tud a problémákról, semmit sem tud a darabokról. Szerencse, hogy más útja is van a megközelítésnek. Találónan jegyzi meg George Sampson, a "Cambridgei Irodalomtörténet" szerzője, hogy az értelmes olvasó Shakespeare tanulmányozását Shakespeare-en magán, és nem kritikusan vagy kommentátorain kezdi. És valóban, minden kornak voltak elfogulatlan nézői és olvasói, akik így közeledtek Shakespeare-hez, így érezték át az idők által nem csökkentett hatalmas varázsát, amely minden kritika ellenére máig is hat. De így közeledtek hozzá a klasszikus irodalmi korszakok legnagyobbjai s a múlt század romantikus vagy idealista kritikusai is, akiket még nem terhelt a részletkutatások beláthatatlan tömege. Természetesen ennek a közvetlen, élményszerű közeledésnek is megvan a veszélye: az, hogy szubjektívvé válik, és csupán a maga és kora szemüvegén át látja a műveket.

Mindezek a kérdések akkor is előttünk állnak, ha Shakespeare alkotásaiból csupán tragikus nőalakjaival kívánunk foglalkozni. A dolgozat keretei nem teszik lehetővé, hogy a különböző kritikai szempontok érvényesítésével min-

den oldalról analizáljuk Shakespeare tragédiáinak nőalakjait, és megvilágítsuk azokat a sokszor nagyon érdekes lélektani, kritikai vagy tárgyi kérdéseket, amelyeket az ilyen tanulmányozás szükségszerűen felvet. Meg kell elégednünk azzal, hogy Sampson tanácsát követve, magához Shakespearehez forduljunk, elsősorban tragédiáinak legkiemelkedőbb nőalakjait vizsgáljuk, s majd az így kapott eredményeket próbáljuk egységesebb képbe foglalni. Ez a módszer is bizonyos mértékben önkényes, még akkor is, ha megpróbáljuk a szereplőkkel környezetüket is szembeállítani, mert az alakok a mű egészéből kiemelve, helytelen perspektívába kerülhetnek. Az újabb kutatások mind jobban megmutatják, hogy Shakespeare műveiben mennyire egységbe szövődnek alakok, szerkezet és kifejezési eszközök. De eljárásunk nem példa nélkül való, hiszen főként éppen a XIX. sz. kritikusai közül többen is választották művük tárgyául Shakespeare nőalakjait. / Pl. Lewes, Bodenstedt, az általuk idézett Mrs. Jameson, a költők közül pl. Heine, stb./ Az elmondottak alapján természetes tehát, hogy ebben az áttekintésben nem járhatunk teljesen új utakon, bár szeretnénk a múlt század idealista kritikájának némely egyoldalúságától mentesek maradni. Lehetőség szerint a tárgyi szempontok figyelembe vételével igyekszünk ellenőrizni a mondottakat, és ítéleteinket a mai kor látására alapozni, bár tudjuk, hogy saját véleményünk is csak szubjektív, és ezért korlátozott érvényű lehet.

II.

Az olvasónak, ha a legnépszerűbb tragédiák - Rómeó

és Julia, Hamlet, Othelló - felől közeledik Shakespeare műveihez, az első pillanatra az a benyomása, hogy míg számos férfi hőst sötét vonásokkal rajzolja a költő, addig a nők a jóság eszményei. Végtelenül szeretnek, biznak, türnek, készek minden áldozatra /Desdemona, Julia, Portia/. Greguss Ágost így jellemzi a költő nőalakjait:

"A büntől irtóznak, nem mert rossz, hanem mert piszkos és durva. Kedves gyermekek, kik megszágyénítik a férfiak bölcsességét. S nők minden izökben, tán kettő kivételével: egyik a férfias akaratú Volumnia, a másik a férfias eszű Cleopatra."

Még Alexander Bernát is így ír Shakespeare-ről:

"Megvan abbeli végletessége, hogy férfiai általában a rendesnél férfiasabbak, női pedig nőiebbek; s ezen végletességével összefügg az a tény is, hogy legnemesebb férfi hőseiben is mindig van valami nehézkes, de női mintha mentek volnának minden földi salaktól, valami angyalszerűek."

Greguss utolsó sorai is céloznak már arra, hogy tovább olvasva, a költő nőalakjaiban egyéb jellemvonásokat is felfedezhetünk: Volumnia férfias akaraterején és Cleopatra céltudatosságán kívül Lear két lányának önzését és Lady Macbeth szinte megszállottsággal határos hatalomvágyát is. Az első benyomás tehát javításra szorul. A közelebbi megismerkedés azt mutatja, hogy Shakespeare-nek nemcsak férfi hősei végletesek, hanem női alakjaiban is a legkülönbözőbb és legszélsőségesebb vonásokat találhatjuk.

Mielőtt megkísérelhetnénk, hogy megvizsgáljuk en-

nek a kritikusok által sokat vitatott sokféleségnek okát és megkeressük a benne rejlő egységet, előbb tanulmányunk tárgyaival - Shakespeare tragikus nőalakjaival - kell egyenként és részletesebben foglalkoznunk, röviden rámutatva arra is, hogy mit talált Shakespeare forrásaiban és hogyan használta fel őket. Eközben a tragédiák keletkezésének általában elfogadott időrendjét fogjuk követni, hogy szervesebb egységben lássuk Shakespeare alkotói munkáját.

x

Shakespeare tragédiáinak sorában az első kétségtelenül a Titus Andronicus, bár keletkezésének időpontját vitatják. Egyesek csupán átdolgozásnak szeretnék tekinteni, de nem ismeretes eredetije, sőt közvetlen forrása sem; csupán motívumait lehet a császári Róma írójánál, Seneca tragédiáiban és Ovidius költeményében megtalálni.

A Titus Andronicus női főalakja, a női és anyai érzéseiben egyaránt megsértett gót királynő, Tamora, egyetlen alkalommal mutat emberies indulatokat: amikor legidősebb fia életéért könyörög, akit a diadalmasan hazatérő Titus a harcban elesett két fiáért bosszúból fel akar daraboltatni és el akar égettetni /I. felv. 1.szín/:

"Megálljatok, testvérek! - Ó, kegyelmes,
Győztes Titus, nézz omló könnyeimre,
Fiáért sir a szenvedő anyja:
S ha drágák voltak fiaid neked,
Lásd, én is szeretem gyermekemet.
Nem elég, hogy Rómába hoztak minket,

Hogy diadalmi utad ékesítsük,
Neked, s Rómának béklyós foglyai;
Most levágjátok utcán fiaim,
Mert hősként szolgálták hazájukat?
Óh, ha magasztos közjóért s királyért
harcolni nálatok: nálunk is az!
Andronicus, ne szennyezd sirod vérrel.
Közel akarsz az istenekhez jutni?
Közeledj úgy, hogy irgalmat mutatsz.
Az irgalom a nagy sziv cimere:
Háromszor nagy Titus, hagyd meg fiam!"

Noha ezek a versek szónokiasságukban is eléggé szintelenek, itt Tamora még megnyeri az olvasó rokonszenvét. Hamarosan elfordulunk azonban tőle, mivel rájövünk, hogy jellemének uralkodó vonásai: hamisság, tettetés, érzékiség és korlátlan hatalomvágy. Már az első felvonásban érzéki szépségével hódítja meg Saturninust, aki annak ellenére, hogy előbb Lavinia kezét kérte meg, őt teszi császárnővé. Ezt a méltóságot azután arra használja fel, hogy minden eszközzel kegyetlen bosszút álljon az őt és hazáját ért sérelemért, és kiirtsa Titus egész nemzetségét. Ebben engedelmes eszköze és segítője Aaron mór, akihez, mint a második fölvonásban kiderül, már régebbi szerelmi kapcsolatok fűzik. Mikor Bassiánus és Lavinia Aaronnal együtt lepik meg, Laviniának gunyos és megszegyenítő szavaira odaérkező fiainak tökéletesen hazug módon írja le a helyzetet, és bosszút követelve ráveszi őket, hogy Bassiánust egy tőrdőféssel megöljék, s Laviniát oly sorsra juttassák, amely rosszabb a halálnál. Anyjuk biztatására

követik el szörnyű tettüket, a védtelenül kiszolgáltatott Lavinian töltve ki bosszujukat, s bár az azért könnyörög, hogy inkább életét vegyék el, mint becsületét, Tamora biztatására magukkal hurcolják, és hogy el ne árulhassa aljas cselekedetüket, kivágják nyelvét, s levágják kezeit. Tamorán szenvedélyei uralkodnak: a leggátlástalanabb érzékiséggel hajlandó minden gonosztettre, s mikor végül hihetetlen ügyetlenséggel engedi magát ellenfelei hálójába csalni, minden részvétet megtagadunk tőle.

Ellentéte Lavinia, aki gyöngéd szeretettel csügg atyján, testvérein, és akinek szörnyű sorsán mély részvétet érzünk. Alakja azonban rendkívül szintelen, és csak szenvedésében tudja részvétünket felkelteni. Az I. felvonásban engedelmesen fogadja, amikor Saturninus császári kegyként feleségül akarja venni, noha, mint később kiderül, már Bassianus jegyese volt, de ugyanilyen engedelmesen követi Bassianust is, aki elragadja őt, s így ad lehetőséget Saturninusnak, hogy szószegés nélkül Tamorát emelje császárnővé.

A Titus Andronicus a mai olvasóra idegenszerűen hat. Nézőről alig beszélhetünk, mert ugyyszólván seholsem játszók. Egy századunkbeli előadás sajtóvisszhangja arra mutat, hogy a színpadi előadás keltette benyomás sem más. A mai nézőt nem indítja együttérzésre a bosszúból fakadó kegyetlen és véres cselekedetek halmozása. A renaissance korában mindez természetesebben hatott; Shakespeare pályakezdésének idején a bosszu még visszatérő motivuma a színpadi tragédiáknak. A kegyetlenségek megítélésében sem olyan szigorú az a közönség, amelynek kedvenc szórakozása volt a nyilvános kivégzések meg-

tekintése és a hóhér ügyes és látványos munkájában való gyönyörködés. Bármily szörnyűnek tartjuk is mai szemmel Tamora jellemét és Lavinia sorsát, a kor ítélete szempontjából jellemző, hogy a Titus Andronicus a hasonló véres témájú bosszútragédiákkal együtt hosszú ideig jól látogatott műsordarabja volt a korabeli színháznak.

x

A III. Richárd tárgyánál fogva a krónikaszerű történeti drámák sorába tartozik, a York és Lancaster házak harcáról szóló sorozatnak mintegy befejezője. Cimszereplőjének szélsőségesen gonosz jellemére épített és annak végső bukásában kulmináló egységes cselekménye miatt soroljuk a tragédiák közé. Forrása, mint a királydrámáké általában, Holinshed és Hall krónikái, és a Morus Tamásnak tulajdonított III. Richárd-életrajz, melyből Shakespeare is sok jellegzetes vonást vett át.

III. Richard, mint azt monológjai is elárulják, tudatos gonosztevő, aki elszakítja magát minden emberies érzéstől, hogy hatalomvágyának kiteljesítésével álljon bosszút torzszülött voltáért és képmutatásáá avagy kiméletlen erőszakkal hódítsa meg vagy tegye el láb alól az útjában állókat.

A darab női alakjai közül a retorikailag erőteljes színekkel rajzolt Margit királyné alig játszik szerepet a cselekmény menetében, csak keserű átkai vetitik előre a tragikus megoldást, mely beteljesülésükben érik el a csúcspontját. Shakespeare kora még hisz az átok valóraválásában,

s a véres áldozatok kísérteteiben, melyek csatavesztése előtt Richardnak megjelennek, egy földöntuli igazságszolgáltatás eszközeit látja. Gyakorlatilag azonban sem ettől, sem a földi igazságszolgáltatástól való félelem éppugy alig korlátozza a cselekvésben, mint a tragédiák hőseit.

Nagyobb szerepe van Annának és Erzsébetnek, akikben a női gyengeségnek olyan riasztó példáit tárja elénk a költő, hogy szinte félve követjük, noha minden művészetét felhasználja, hogy a női jellemben gyökerezőnek vagy legalább megmagyarázhatónak tüntesse fel a számunkra alig elfogadható jellemeket. Anna megkérésének jelenetében Richard férje koporsója fölött nyeri meg Anna kezét. Shakespeare Richardnak a jelenetet befejező monológjában mutatja meg, hogy teljes tudatossággal és szándékossággal ábrázolta ily realisztikus részletességgel ezt a szörnyűséget. Ez ebből is kiderül, hogy a történettől, amelyhez egyébként elég hiven ragaszkodik, csak itt és Margit királyné szerepeltetésében tér el, továbbá, hogy Erzsébet jelenetében egészen hasonló helyzetet ismétel meg. Egy angol magyarázó jegyzi meg, hogy ha meg akarjuk kísérelni, hogy megértsük azokat a lélektani folyamatokat, amelyek Anna lelkében lejátszódtak, úgy a női természet két jellemvonását kell figyelembe vennünk: az asszonyok egyrészt hajlandók enyhébben itélni meg az olyan gonosztettet, amelyeket értük követnek el, másrészt fölemelő gondolatnak tartják, hogy nekik sikerül egy vad féktelen, gonosz embert asszonyi befolyásukkal megjavítani, és gyengédebb érzelmekre bírni. /Pl. amikor Richard Annát megkéri, arról beszél, hogy ami rosszat tett, érte tette. Ez hizeleg Anna hiuságának./ Azonban így is alig vagyunk hajlandók

Shakespeare-nek elhinni ezt a lélektani indokolást. A női nem állhatatlanságáról és a női jellem változékonyságáról vigjátékokban sokat hallunk, s ott szivből nevetünk rajta. De tragikus helyzetben nem tudjuk igaznak elfogadni ezt a gyors változást, mert itt az írónak a női nem iránti olyan megvetését érezzük benne, amelyet nem látunk indokoltnak.

Kissé más a helyzet Erzsébet jelenetében, de nem sokkal kedvezőbb a nőkre nézve. Míg Annában a leány és feleség szenvedte el Richard által a legszörnyűbb csapást, addig Erzsébetben a legszentebb asszonyi érzelmet, az anyai szeretetet tette ki a szörnyű megpróbáltatásoknak a véres trónbitorló kegyetlen keze. Erzsébet már korábban is tapasztalhatta Richard veszélyes álnokságát, hiszen már fiai meggyilkolása előtt megsemmisítette egész családját, melyet irigyelt és gyűlölt. Most, hogy fiait is meggyilkolta s őt letaszította magas helyzetéből, nem értjük, hogy gondolhat arra, hogy egyetlen leányát, akit a gyilkos még életben hagyott, testvérei gyilkosához adja feleségül, hiszen ő maga is tudatában van eljárása természetellenességének. Szóba jöhet az az indokolás, hogy Erzsébet csak időt akar nyerni, míg a király ellen lázadó Richmond, akivel rokonságban van, és akinek leányát szánta, eredményt ér el, mert attól tart, hogy ha Richard megsejti szándékát, leányával együtt elteszi az utból. Nem veszithetjük azonban szem elől, hogy mégis leányának fiai gyilkosával való házasságát fogadja el eszközül, és ezzel biztosítja annak trónrajutását arra az esetre is, ha Richmond vállalkozása nem jár sikerrel. Ki a nagyobb színész, Richard vagy Erzsébet? - kérdi egyik kommentátor.

Kétségtelen, hogy a III. Richard szerkesztésmódja a Titus Andronicus szervetlenül halmozott borzalmaival szemben tudatos. Shakespeare eltér forrásaitól, ha annak a drámai sűrités érdekében szükségét látja. Így időbelileg összefoglalja a cselekményt, s ezzel lehetővé teszi, hogy Annát férje koporsójánál kérje meg Richard az első felvonásban; így hozza Margit királynő alakját is szereplőként a cselekménybe, s ezzel kétségtelenül fokozza a drámai hatást.

Az a kép, amelyet a III. Richard, vagy akár a Titus Andronicus nőalakjai nyomán alkotnánk meg magunknak, erősen eltér attól, amelyet Greguss megjegyzése vagy futó benyomások alapján kapunk. A női nemet ellenállásra képtelen, ingatag gyengeségében vagy elvetemültségében állítja eléünk a költő. Richardnak a leánykérési jelenet végén /IV; felv. 4. szin/. Erzsébet eltávozása után tett megvető megjegyzésében - "Te olvadó bolond! Ingatag asszony!" - egyesek Shakespeare-nek a női nem iránti megvetését vélták látni, s ezt a sötétenlátást a költő életével próbálták kapcsolatba hozni. Az életrajzi adatok hiányossága folytán ez a vélemény nem meggyőző. Az kétségtelen, hogy itt hideg tárgylagossággal, a szinpadi hatás szempontjából alakítja női jellemeit. Nem látjuk benne az együttérzést, a szánalomnak azt az érzését, amelyet későbbi tragédiának hősnői iránt bennünk is fel tud kelteni. Harrison szerint itt még szindarabíróként, kora szokásainak és izlésének megfelelően, nem pedig drámaköltő módjára ír, ezért hiányzik belőle az érzés és moralitás. Ez utóbbinak hiányát többen a kor machiavellizmusának rováására írják. E.K. Chambers arra figyelmeztet, hogy

Shakespeare-t, a színészt bizonyára érdekelték a szerepekben rejlő lélektani lehetőségek. Ha elfogadjuk Chambers véleményét, hogy Shakespeare ekkor még tanulóéveit fejezi be a drámairásban, úgy a kor mértéke szerint mesterdaraboknak tekinthetjük ezeket a műveket is, mert nemcsak nyelvezetükben, hanem a jellemelek éles és szélsőséges rajzában s a feszültségek halmozásában is felülmulják példaképeinket.

x

A Rómeó és Juliát csupán két vagy három év választja el a III. Richardtól vagy a Titus Andronicustól, mégis hatalmas változást látunk nemcsak a téma kiválasztásában és feldolgozásában, hanem az egész tragédia stílusában és ábrázolásmódjában is. A bosszu és hatalomvágy sötét összeütközései helyett a Rómeó és Julia a lírai érzelem tragédiája.

Julia az előkelő atyai házban nevelkedett leány, még csak tizennégy éves. Alig lépte át az ifjúkor küszöbét, de anyja, családjuk befolyásának növelésére, Páris grófjához kívánja adni, aki megkérte a kezét. Anyja kérdésére: "Férjhezmenésre gondoltál-e már?" hiába mondja: "Ily tiszteességről nem is álmodom". Anyja magasztalja előtte a kérőt, a házasság előnyeit, azt ajánlva, hogy az esti bálon jól nézze meg kérőjét. Sürgető kérdésére: "Nos, egyszóval: tudnád szeretni, lányom?" engedelmesen csak ennyit mond:

"Azon leszek, s meglátom majd, ha látom.

Szemem sugárát addig engedem,

Ameddig bölcsen rendelted nekem."

Az álarcos bálon azonban Rómeóval találkozik Julia. Rómeót

látása a villámcsapás erejével lobbantja szerelemre, amit Julia is viszonzoz, bár első találkozásuk dialógusában, amelyre a költő a szonett formát használja, ezt csak költői képbe burkolt bájos tartózkodással vallja meg. Hiába tudják már meg egymásról, hogy a két ellenségeskedésben élő család gyermekei, szívük menthetetlenül egymásé. A házasságra nem is gondoló engedelmes ifju lányból Julia a szemünk előtt lesz szerelmes nővé. Dajkájához intézett kérdése:

"Tudd meg ki az! Ha nős,

Koporsóm lesz a mennyegzői ágyam!"

már ilyennek mutatja. Mikor dajkájától megtudja, hogy az ismeretlen ifju Rómeó, feljajdul:

"Jaj, hogy szerelmem – sarja gyűlöletnek!

Korán láttam meg, későn ismerem meg!"

de szerelméhez ragaszkodik, még ha halálos ellenségét kell is szeretnie.

Ezt a megragadó eszközökkel megteremtett feszültséget a költő még tovább tudja foklzni. Rómeó belopódzik Capuleték kertjébe, s mikor Julia ezt nem sejtve megjelenik az ablakban, hogy a kedves ellenségről ábrándozzék, megvallja szerelmét. Julia minden akadály ellenére viszonzozza ezt. Mivel Rómeó "kileste szive titkát", ő is bevallja, hogy szereti. De "bár szerelme oly mély, mint a tenger, adhat belőle, neki csak több lesz belőle, egyre több", nem fogadja el Rómeó esküvését; Rómeó kedves neki, de "ez az éji frigy nem volna kedves". Azzal bocsátja el, hogy:

"Ha tisztességes szándék él szivedben,

És házastársadul kívánsz, üzend meg

Azzal, kit holnap elküldök tehozzád."

De még kétszer hívja vissza: alig tudnak elválni egymástól. A döntés megtörtént, de következményét az ifju és tapasztalatlan szerelmes még nem láthatja. A titkos esküvő Lőrinc barát közbejöttével másnap este megtörténik, de a "baljós pár" nem lehet boldog, mert "gonosz csillagzatok szülöttei". Tybaltot, Julia heveskedő bátyját, ki mindenáron bele akar kötni a család ellenségébe, a mindenképpen békíteni kívánó Rómeó végül párbajban megöli, s ezért száműzik. Julia dajkájától tudja meg a hirt, kinek férjét kellett volna hozzá vezetni. Szerelme győz a testvére fölötti bánatán, de amikor rövid és egyetlen tragikus éjszakájuk után Rómeó a szürkületben távozni készül, balsejtelmek gyötrik: oly sápadtnak látja férjét, mint egy halottat a kriptá mélyiről.

Közben Páris sürgetésére kitűzik az esküvőt. Juliának, ki már arra gondol, hogy önkezeléssel vet véget életének, nincs más menekvése, mint elfogadni Lőrinc barát ajánlatát, ki mérget ajánl neki, mely elaltatja és tetszhalottá teszi, míg Rómeó titokban elviheti a kriptából. Bár borzad és fél a kriptától, s talán még jobban a kriptá rémeitől, megissza az italt. A balszillagzat vezérelte véletlen azonban ismét közbelép: Rómeó nem kapja meg a barát üzenetét, s mikor visszatérve Juliát hite szerint holtan találja, megmérgezi magát. Lőrinc barát már későn jön: Julia szíven szurja magát Rómeó tőrével.

Mrs. Jameson a maga kissé lírai modorában azt írja Juliáról, hogy Shakespeare minden asszonya szeretett vagy még szeret, vagy tud szeretni, de Julia maga a szerelem. Ez az életfeltétele, és nélkülül megszűnik a léte. A szerelem,

mely oly nemes Portiában, oly éterien finom és gondtalan Mirandában, oly bizakodó Perditában, oly vigkedélyű Rozalindában, oly hü Imogénben, oly odaadó Desdemonában, - Juliában mindez együttvéve. Így áll Rómeójával együtt ellentmondásban környezetével. Ő csupa szerelem, akit csupa gyűlölet vesz körül, csupa harmónia az ellenséges diszonanciák között. Gőgös szüleihez és sokszor parasztian közönséges dajkájához való viszonya ragyogóan mutatja be tisztaságát és gyöngédségét, s egyuttal magyarázza és igazolja magatartását. Reszket szigorú anyja, hirtelenharagu, sőt durva atyja előtt, elkényeztetett gyermekként hizeleg a dajkának, s ezzel időnként uralodik rajta. Innen van a szeszélynek és türelmetlenségnek, a gyengeségnek, a félénk bizalmatlanságnak és az odaadásnak az a vegyüléke, amelyet jellemében látunk. Julia bájos alakja mellett háttérbe szorul hideg, céltudatos, a család érdekeit szem előtt tartó anyja, aki természetesnek látja, hogy a lányok sorsáról a kor szokása szerint a szülők döntsenek. Annál nagyobb szerepe van Julia fecsegő, parasztosan közönséges beszédű dajkájának, aki a szerelemnek nagyon is földi alakját látja ugyan mind a házasságban, mind a romantikus fellángolásban, és ezzel pompás háttérrel ad Julia tiszta érzelmeinek. A maga módján azonban hűségesen szereti Juliát és engedelmes eszköze, üzenetközvetítője a további cselekményben. Vaskos realizmussal rajzolt alakja kitűnő példája annak, hogy Shakespeare ismeri a népet, és annak talán kicsinyes, de józan gondolkodását hogyan állítja szembe a nagyok számító vagy gőgösen irreális gondolataival, egyszerű és természetes ragaszkodását azok családi büszkeségből fakadó ellenségeskedésével, amely a tragédiába visz.

Az emberi gyengeségek tragédiáját azonban a háttérből a véletlenek irányítják. Rómeó véletlenül, egy szolga irástudatlansága folytán jut el a bálba, Juliának véletlenek miatt kell Rómeóját a halálba követni. Az emberi akaraton kívül álló hatalmak – itt még a véletlen alakjában – vetik sötét árnyékukat az ember sorsának alakulására.

A Rómeó és Julia egyike azoknak a tragédiáknak, amelyeknek forrásait a legrészletesebben ismerjük, a középkori olasz novelláktól kezdve a francia fordításokon át az angol irodalomba került változatokig, és Brooke terjedelmes elbeszélő költeményéig, melyből Shakespeare tárgyát közvetlenül merítette. Így mód van arra is, hogy a kutató nyomon kövesse a költő munkáját, megfigyelve, hogyan alakította a talált anyagot, elhagyva, kiemelve, módosítva, hozzáköltve. Példaként csak azt a feszültséget emlitsük itt meg, amelyet a költő az eseményeknek néhány napra való tömörítésével ért, vagy azt a finomságot, amellyel az egyetlen együtt töltött éjszaka leírását az aggódó várakozás és a fájdalmas bucsu jeleneteivel helyettesítette.

Jellemző művészete is hatalmasat fejlődött: Juliáról sehol sem kapunk közvetlen leírást; atyjának, Rómeónak, a barátnak minden róla szóló mondata egyesül az ifjui báj és szeretetreméltóság képévé. Stilusa és nyelve is lírai; számos helyen alkalmazza a szonettformát, mely ugyan a kor nagy divatja volt, de itt kitűnően illeszkedik a szerelmesek párbeszédébe is. Az egész mű magán viseli Shakespeare költői korszakának a bélyegét, melynek két elbeszélő költeményén kívül szonettjeit is köszönhetjük.

Egyik kutatója első korszakának művei alapján azt állapítja meg Shakespeare-ről, hogy csak lassan tanul meg jellemeket rajzolni. Mikor azonban – több év után, amelyek során a Velencei kalmár, a királydrámák Henrik-sorozata Falstaff alakjával, s több vígjáték születik meg – ismét a tragédia felé fordul, már kijárta ezt az iskolát: a jellemek gondosabban vannak kidolgozva, szorosan, szervesen épülnek bele a cselekménybe.

A tragédiáknak ezt a zártabb sorát a Julius Caesar nyitja meg, a legkorábbi három római tárgyú tragédia közül. Kétségtelen, hogy a jellemek megrajzolását segítette maga a forrás is, amely ezek anyagát szolgáltatta; Plutarchos nem történelmet ír: kortársai által ismert eseményeket sűrít össze életrajzokba, kiemelve a drámai elemeket és gondosan feljegyezve a jellemző anekdotikus vonásokat is. Az a gondos figyelem, amellyel Shakespeare összegyűjti a különböző életrajzokban foglalt részleteket a Julius Caesar hőseinek jellemzésére, azokat egységbe foglalja, és kiegészíteti, elmélyülést mutat korábbi alkotásainak munkamódszeréhez képest.

A Julius Caesar azonban férfi-tragédia. Csak két női szereplője van: Calpurnia és Portia. Calpurnia, Caesar hitvese, a Lupercaliákra való felvonuláson kívül egyetlen jelenetben szerepel, amikor álmai és természeti jelek által megfélemlítve igyekszik Caesart rávenni, hogy ne menjen el a szenátusba. Jellemzésére tehát nem nyílik bővebb alkalom.

Hogy kevés szóval is lehet mesterien jellemezni, azt Portia két rövid jelenetében mutatja meg Shakespeare. Portia

férjének, Brutusnak, erkölcsileg méltó élettársa. Jelleme is megfelel a férjének. Érzékeny, könnyen felinduló lelkiületű. Bár nem hiányzik belőle a szenvedély, korán megtanulta az önmérsékletet. El tudja nyomni bánatát, s csak befelé könnyezik. Talán egy, jellemét a hagyományoknak megfelelően ábrázoló vonás kelt némi idegenkedést bennünk: férje bizalmának megnyerésére megsebesíti magát, hogy megmutathassa akaraterejét a fájdalom türelmes viselésében. Mély nyugtalansággal látja férje lelki küzdelmét Caesar meggyilkolása előtt. Szeretné megtudni titkát. Mesterien védi jogait, hivatkozva arra, hogy házastársi kötelessége ismerni a titkot, s bár asszony, de olyan asszony, akit Brutus vett feleségül, s Cató leánya. Ebben a jelenetben alakja inkább férfiasnak, mint nőiesnek látszik, ha felületesen szemléljük. Szilárdsága ugyanis csak akaraterejének megfeszítéséből és kötelességeinek tudatos vállalásából származik.

Ez az erő azonban a tragikusan döntő percekben már nem elegendő. Shakespeare éppen ott hozza közel hozzánk alakját, ahol női gyengeségei is megmutatkoznak: /II. felv. 4. szín/.

"Van férfi lelkem, ámde női erőm", mint ő maga mondja. Itt a költő friss, lüktető életet tudott önteni a nemes, de hideg vonásokba. Megmutatja nemének apró, de végtelenül szeretetreméltó gyöngeségeit is. "Martius idusa" eljött, minden pillanatban jöhet a hír, hogy Caesart meggyilkolták, vagy hogy nem sikerült az összeesküvés, és férje elveszett. A hősie asszony lázas izgalomban van a szörnyű titkok súlya alatt. Luciust, Brutus szolgáját hirszerzésre küldi a capitoliumba, de elfelejti megmondani neki, "mi dolga ott",

miről kell hirt hoznia. Minduntalan harci zajt vél hallani. Az izgalom miatt szinte alélni kezd, de Luciust mégis ezzel küldi férjéhez:

"..... Lucius menj,
Ajánlj uradnak, mondd: vidor vagyok.

Térj vissza aztán, s hozz hirt, mit üzen".

Ezek a finom vonások mutatják meg alakjában a gyengéden érző szerelmes asszonyt, akinek diadala nemének gyengesége fölött annál nagyobbnak látszik előttünk, mert láthatjuk, milyen nehéz volt azt kiharcolnia. A negyedik felvonásban már csak halála hírért halljuk. Itt mutatkozik meg gyöngesége. Férje mellett erős tudott lenni, megosztani kívánva annak gondjait. Most, tőle távol, nem tudja elviselni a hirt, hogy Antonius és Octavianus haddal indulnak Brutus ellen: öngyilkos lesz.

x

Az életrajzirók felfogása nem teljesen egységes a Julius Caesar keletkezési ideje tekintetében. A hagyományos felfogás szerint a "tragikus korszak" első drámája, és a Hamlettel közel egyidejűleg keletkezett. Bizonyos jelek, főként a darab stílusa arra mutatnak, hogy keletkezését néhány évvel előbbre kell tennünk, közvetlenül az utolsó történeti drámák után. Ez viszont azt jelentené, hogy a tragikus korszak nem zárt időszak, és Shakespeare tragikus látása nem valamilyen gyors változás következménye, melynek okát egyesek életrajzi vagy kortörténeti körülményekben keresik, hanem fokozatosan fejlődött ki. Bármilyen módon és bármilyen időtartam alatt fejlődött ki ez az életfelfogás, kétségtelen, hogy a Julius Caesar hősei és Hamlet annyiban rokon vonásokat mutatnak, hogy bukásukat

jellemük indokolja. Még a nagy feladatokra hivatott hősökben is mindig van olyan vonás, amely miatt a döntő pillanatokban nem tudnak cselekedni, vagy cselekedeteiknek szükségképpen tragikus következményei vannak.

A Hamlet Shakespeare-nek legtöbbet vitatott tragédiája. Forrásai Saxo Grammaticus középkori krónikájának különböző fordításai közül egy elveszett Hamlet-tragédia, amelynek csupán létéről tudunk bizonyosat. Így tehát megállapítható, hogy Shakespeare mennyiben módosította és egészítette ki a krónikás nyersanyagot, de nem tudjuk, hogy mely motívumok voltak megtalálhatók ezekből a kiegészítésekben az elveszett, valószínűleg a korabeli "bosszu-tragédiák" mintájára írt darabban is. Azok a források, amelyekből Shakespeare a Hamlet témáját merítette, még a szokottnál is durvábban és hiányosabban adják az alaptörténetet. Csak kevés mozzanatot tudott belőlük közvetlenül felhasználni. Annál csodálatra méltóbb, hogy milyen jellemvonásokkal tudja felruházni nem könnyen rajzolható főalakjait.

A Hamletben is csak két női főszereplőt találunk, kik közül az egyik, Gertrud királynő első férje gyilkos testvérével lép házasságra. Ez indítja el a tragikus eseményeket. A cselekmény kezdetén szerepe eléggé passzívnak látszik. Mindenütt férje befolyása alatt áll, s annak hatása alatt cselekszik, mindaddig, amíg Hamlet szavaira rá nem ébred bűnének súlyosságára. /III. felv. 4. szín./

"Óh, Hamlet! Ne beszélj.

Lelkem mélyébe fordítod szemem,

Hol több oly folt árnya látszik, amely
Soha ki nem mén."

Shakespeare finom pszichológiával mutatja meg, hogy a pillanatnak élő, gyenge jellemű királynő, akit érzékisége házasságtörővé tesz, nem egészen romlott, Fiát őszintén szereti, sokáig nem akar hinni örültségében. Oféliához is vonzódik, mintha egykori jobbik énjét látná a bájos fiatal lányban, akiben még megvan az a tisztaság, melyet ő elvesztett. Örül a gondolatnak, hogy fia el akarja venni, és amikor a könnyörtelen sors ellenséges erőinek összeecsapása megsemmisíti ezt a szegény, gyenge lányt, Gertrud forró könnyeket ont sirjánál, és virágokat szór rá. Mintha megingott volna férje iránti bizalma is, nem mond el neki mindent abból, amit Hamlet mondott. Az utolsó felvonás vivó jelenetében férje figyelmeztetése ellenére iszik Hamlet egészségére a mérgezett kupából. Halála azonban nem következik be azonnal: előbb látnia kell a tragikus fejleményeket, amelyeket okozott. Ebben van bűnhődése. Könnyelműen megszegte férje iránti hűségét, s a királynői hatalomhoz ragaszkodva, sietve férjhezment annak gyilkosához. Bűnének azonban sokáig nincs teljes tudatában, vagy igyekszik ezt magától elutasítani. Oféliának a cselekmény szempontjából jóval kevesbé lényeges szerep jut, s figyelmünket mégis jobban magára vonja. Egyike a legmegindítóbb nőalakoknak, akiket Shakespeare alkotott. Nagyon fiatalon kerül csendes magányából a királyi udvarba, s lesz a királyné egyik kedvencévé. Számára azonban végig idegen marad az udvar romlott, intrikákkal terhes levegője. Hamlet közeledését őszinte vonzalommal, bár lányos tartózkodással fogadja. Mikor úgy véli, hogy Hamletben szenvedélyt keltett, félelem

ébred benne. Sokkal erősebben tudatában van annak, hogy szeretik, mint hogy szeret. Ártatlan szívében azonban a szerelem mégis erősebben ver gyökeret, mint azéban, akiről azt hiszi, hogy szereti. Mikor fivére, majd apja óva intik az udvartól, és különösen Hamlet szerelmi esküjétől, megtiltva, hogy vele szót váltson, gyermeki engedelmességgel fogad szót, de úgy érezzük, hogy szerelme már uralkodik rajta, bár tartózkodó válaszaiból kiderül, hogy a vélt vonzalom csak "gyermeklány beszéd". Az örültnek vélt Hamlet közeledésétől megretten. Az atyja által megrendezett találkozási jelenetben, mikor Hamlet emléktárgyait akarja visszaadni, összeomlott szerelmének, fájdalmának, kétségbeesésének egész világát látjuk, amikor az örült Hamlet megtagadja szerelmét

"... Én egykor szerettelek ...

Ha férjhez mégy, im ez átkot adom

Jegyajándokul: légy bár oly szüz, mint a jég,
oly tiszta, mint a hó, ne menekülhess a rágalom elől. Vonulj
kolostorba; menj; Isten veled!"

Hamlet örültségében saját szerelmének összeomlását látja:

"Ó, mely dicső ész bomla össze itten!

Udvarfi, hős, tudós, szeme, kardja, nyelve;

E szép hazának reménye és virága,

Az izlés tükre, mint a szoborhoz,

Figyelme tárgya minden figyelőnek,

Oda van, im, oda!

S én legnyomorubb minden bus hölgy között,

Ki szivtam zengő vallomási mézét,

Most e nemes, fölséges ész, miképp

Szelid harangot, félreverde látom;

Nyílt ifjusága páratlan vonásit

Őrült rajongás által dulva szét.

Ó, jaj nekem;

Hogy amit láttam, láttam; és viszonyt,

Hogy amit látok, látom az iszonyt."!

Hamletet őrülnék tartja, s úgy véli, hogy megvétí őt az, akinek ifju szívét, minden titkos vágyát és reményét szentelte. Atyját szerelmese gyilkolja meg; e szörnyűségek hálójába reménytelenül belebonyolódva, elveszettnek látja magát, majd megőrül. Állapotát a költő csodálatos hűséggel rajzolja. Képzelete szabadon csapong, beszéde szaggatott, jókedvből szomorúságba, majd ismét indokolatlan vidámságba csap át, s az ártatlan fiatal lány kétértelmű dalokat énekel, így árulja el öntudatlanul képzelete játékát. Így pusztul el a könyörtelen sors ártatlan áldozataként.

Érdemes megfigyelni az eltérő vonásokat, melyekkel a költő Ofélia valóságos és Hamlet színlelt őrüeltségét rajzolja. A szinte kimerithetetlen Shakespeare-irodalomban is aránylag a legtöbb kutató a Hamlet problémával foglalkozik. Ezt egyrészt az indokolja, hogy Shakespeare a meglehetősen hiányos forrásokból nemcsak rendkívül feszült, hanem cselekményében zárt és kifejlődésében mélyen a jellemek lélektani vonásaival indokolt tragédiát alkotott. Egyes kritikusok ugyan bizonyos következtetlenségeket vetnek a szemére, s így nem látják teljesen tisztázottnak Ofélia szerepét sem. Hamlet kezdetben talán támaszt is vár tőle, és csak akkor veti el magától, színlelt őrüeltségének látszólag kemény szavaival, amikor meggyőződik róla, hogy szerelme nem egyeztethető össze a bosszuállás céljaival, mert Ofélia gyengesége nem szolgálhat neki támaszul.

Sőt Hamlet, aki mindenki iránt bizalmatlan, talán árulót sejt a csupán atyja iránt engedelmes leányban. Ofélia kétségtelenül annak áldozata, hogy tulságosan gyenge és ártatlan ahhoz, hogy megálljon az udvari élet intrikái között, s még fokozza ezt az a tragikus pillanat, amelyben az udvar életével kapcsolatba kerül. Érezzük, hogy áldozatul kell esnie a bűn és bosszuállás közötti harcban. Tehetetlensége megindít, mert nem jellemének gyengesége, hanem ártatlansága az oka pusztulásának. Érzelmei teljes erővel ejtik hatalmukba, mielőtt még ő maga képes volna súlyukat elhordozni. A szerelem és bánat együttesen semmisítik meg, ezért indít megőrülése mély részvételre. Nem sokat beszél, s a kevés szó is inkább mintha elrejtene, mint leleplezné érzelmeit. Mégis teljesen megismerjük jellemét és a lelkében lejátszódó folyamatokat.

Nemcsak a főhős habozását és a ránehezedő problémák súlyát megvillogtató monológjaiban, egyebütt is sok a tragédiában a reflexió, a cselekvényt közvetlenül előre nem mozdító kitérés, megjegyzés, amelyek nem a hős, hanem a költő gondolatait közlik velünk. Ennek ellenére nem érezzük a feszültség lankadását. Harrison, aki részletesen és illuziómentesen boncolja a mű technikai elemeit, Shakespeare "műhelymunkáját", végül megállapítja, hogy a legérdekfeszítőbb darab nemcsak az angol drámairodalomban, hanem az egész világában is. Mélységeinek nem lehet végére jutni. Nem vehetjük kezünkbe, hogy mindig újabb szépségeket és újabb kérdéseket ne találjunk benne.

x

Az Othelló forrásaként csak egy XVI. sz.-beli olasz novellát ismerünk, amelytől azonban Shakespeare mind a cselek-

mény, mind a jellemek alakításában jelentősen eltér. Elhagyja a lényegtelen elemeket, mesterien vonja össze a cselekményt; a török háború motivumának felhasználásával nemcsak a cselekmény gyors megindítását teszi indokolttá, hanem Desdemonát eltávolítva családi környezetéből, védtelenül szolgáltatja ki az ellenséges erők ütközésének. Desdemona nem a véletlen folytán, vagy környezetének bűnei és hibái következtében, hanem elhatározásából kerül olyan események sodrába, amelyeket előre nem láthatott, és amelyek pusztulásához vezetnek. A tragikus események fejlődését azonban itt is a hősnő ártatlansága, jóhiszemősége és tapasztalatlansága teszi lehetővé. A költő finom pszichológiával rajzolja meg, hogyan támad fel Desdemona szívében az Othelló iránti vonзалom, amely a szín, a faj, az életkor különbözősége folytán nemcsak atyja előtt látszik annyira természetellenesnek, hogy a szenátus előtt varázslattal vádolja meg a mórt. Éppen Othellónak a szenátus előtti védekezéséből látjuk, hogy a fiatal, tapasztalatlan lány, aki természeténél fogva csendes és zárkózott, tartózkodó más fiatalember közeledésével szemben, lélekzetviSSzafojtva hallgatja Othelló szavait, elbeszélését, amelyet az a kor szokása szerint a távoli mesés népek csodálatos felsorolásában a fantázia ragyogó színeivel is feldiszit.

/I. felv. 3. sz./ Leírásai megragadják Desdemona képzeletét, mely természetesen fogékony és érzékeny, hiszen eddig nem sok tápot adtak neki, s nem tud ellenállni az előtte hirtelen feltáruló csodálatos világ mámorító varázssának. Othelló bátorsága, hősi híre mellett a részvét az, amely megfogja szívét, a szenvedések és veszélyek miatt, amelyen keresztül kellett mennie. Ezek az első érzelmek, amelyeket férfi iránt érez, s oly hatal-

masan megragadják, hogy szinte megfeledkezik az előkelő család jól neveltet leányához illő tartózkodásról is, mikor arra céloz, hogy ha Othellónak egy barátja megszeretné őt, tanítsa meg azt élettörténetének elmesélésére. Annak tudatában, hogy apja sohasem egyezne bele, hogy Othellónak adja kezét, atyját megcsalva, ugyanolyan tulzó sietséggel köt házasságot a mórral, mint Julia Rómeójával. Azonban Desdemona szerelme Othelló iránt nem a pillanatnyilag föllángoló szenvedély vilámcsapása, mint Juliában csak lassanként fejlődik ki a csalálatból és a részvétből. Így nem is szenvedélye vezeti Desdemonát végzetes elhatározására, hanem csak teljes tapasztalatlansága és gyanutlansága, mely nem tudja megítélni ennek a lépésnek a horderejét. Később is ugyanezek a tulajdonságok, s ezeknek a férje féltékenységre gyakorolt hatása siettetik pusztulását. Paraszti dajkája révén Julia sokkal többet tud az életről, mint Desdemona, aki teljesen tapasztalatlan az élet dolgaiban. Olyan, mint egy madárka, amely elhagyta fészket, még mielőtt megtanult volna repülni. Egyetlen bűne, hogy megcsalta atyját, s ennek a gonoszság által kihasznált következményein mulik élete hajótörése.

Tragédiájában, mint Ofélia és Hamlet esetében is, a konfliktus háttérében ott érezzük a származás, nevelés, környezet különbségéből eredő feszültség lélektani indítékát is. Othelló, a bátor katona, akinek korábbi küzdelmei és szenvedései bizonyára elég okot adtak óvatosságra és bizalmatlanságra; már idegen származása ellenére is megbecsült hadvezére Velenocének, és most, hogy Desdemona kezét is elnyerte, a szeretett lény birtoklásában teljes biztonságban érzi magát, úgyhogy az apa figyelmeztető szavaira, hogy Desdemona apját megcsalta,

"Othelló, nyitva tartsd a szemed,
Te vagy soron, engem már rászédett",
nyugodtan válaszolja:

"A tűzbe tenném érte kezemet".

Később azonban Jágó ugyanezt az érvet használja föl Othelló féltékenységének felkeltésére, aki visszaemlékezik erre a figyelmeztetésre.

Amikor titkos esküvőjük éjszakáján a szenátus felszólítása Othellót a török elleni harcba küldi, szépen nyilatkozik meg mindkettőjük nemes gondolkodása. Othelló hajlandó személyes érdekeinek feláldozásával harcba menni, Desdemonát pedig éppen férjéhez való gyengéd ragaszkodása tartja vissza attól, hogy visszatérjen az atyai házba, mégha atyja ezt nem utasítaná is el oly mereven, mint teszi. Ugy érzi, hogy férje mellett a helye a harcban és veszélyben:

"Hogy szeretem a mórt, és véle vágyom élni,

Ezt szenvedélyem harsonázza

És sorsom vihara; a szívemet

Uram mélyebb valója vette meg:

Én a lelkében láttam csak az arcát,

És lelkemet és sorsomat csak a hőshöz

És diadalmas híréhez kötöttem.

S ha itthon kell maradnom, jó urak,

Mint békés porszemnek, s ő hadba száll,

Vágyam értelmét raboljátok el,

S még messze jár, kinlódva cipelem majd

Sulyos napjaim. Hadd menjek véle".

A vihar utáni megérkezésük Ciprusba az utolsó boldog pillanat, amit együtt tölthetnek. Azután Jágó megkezd

pokoli működését. Elbocsáttatja Cassiót, azután rábeszéli Desdemonát, hogy lépjen közbe érdekében. Desdemona jóságában és gyanutlanságában oly igyekezettel szól Cassió érdekében, hogy ez Jágó kétértelmű beszédei után felkelti Othelló féltékenységet. Jágó gyanusításai a fiatal, előkelő, elegáns velencei nemest állítják szembe a már nem egészen ifju mór hadvezérrel. Desdemona azonban ártatlanságában nem is gondol arra, hogy férje féltékeny lehet, s ezért elfogulatlanul viselkedik, mikor Othelló mind hevesebben követeli rajta a kendőt, amelyet Jágó Emilia segítségével megszerzett és Cassió kezére játszott. Ahelyett, hogy bevallaná elvesztését, azért, hogy férje figyelmét másra terelje, mindig Cassiót említi. Tapasztalatlanságából és gyanutlanságából eredő viselkedése is táplálja Othelló féltékenységet. A társadalom romlottságának nem ismerése, szokásainak megsértése legsúlyosabban a jóhiszemű, gyöngé nőn bosszulja meg magát. Elutasítja a féltékenység gondolatát, mely nem méltó Othellóhoz, s másban keresi férje megváltozásának okát. Az a kegyetlenség, amellyel a féltékenysége által elvakított Othelló kinozza, szidalmazza, bántalmazza, nem haragot, csak fájdalmat kelt benne. Amikor aztán Othelló a szörnyű, meggyalázó szót arcába vágja, szinte elkábul. Sem felelni, sem sirni nem tud. Gyengédsége, türelme kimerithetetlen. Isten bocsánatát kéri rágalmazójára, ha van ilyen. A hűtlenségnek a gondolatát sem ismeri, el sem tudja képzelni, hogy valaki képesnek tartja őt arra. Fogalma sincs a bűn lehetőségéről, és még a tragikus éjszakán is Emiliát kérdezi, hogy valóban vannak-e asszonyok, akik megcsalják a férjüket. Mint egy szelid galamb, aggódva vergődik, de védekezni nem tud, míg megfojtva hever a földön. Mikor utolsó ál-

mára hajtja fejét, halálsejtelem fogja el, s ez adja szájára a füzfáról szóló szomorú dalt. Csak akkor ébred sorsa szörnyű tudatára, s fogja el a halálfélelem, amikor gyilkosa álmából ébreszti fel. De még halála pillanatában is van ereje, hogy urát védve magára vállalja a halálos bünt, és ezekkel a szavakkal búcsuzik az élettől:

"Ajánlj majd jó uramnak; isten áldjon"!

Mesterien használja fel Shakespeare Desdemona gyanutlan ártatlanságának kiemelésére a tragédia másik két nőalakját, Emiliát és Biancát. Cassió kedvesének, Biancának, a könnyelmű kis nőnek, aki ugyan tisztességesnek tartja magát, bár mások azzal gyanúsítják, hogy magát árusítja, annyi a szerepe, hogy ez elrejtőzött Othelló előtt féltékenységeiben ő vágja Cassió arcába Desdemona kendőjét.

Emilia jelleme teljesen Shakespeare alkotása, a forrásoktól függetlenül használja fel alakját szükségszerűen a cselekmény bonyolítására és az alakok jellemzésére. Emilia durvább fából van faragva; ismeri a világot, bizonyára nem vetne meg egy kis csalást "a nagyvilágnál kevesebért is", de Desdemonát őszintén szereti. Sejtelve sincs, mi férje szándéka a zsebkendő megszerzésével, csak akkor döbben rá Jágó álnok celszövésére, amikor Desdemona holtteste fölött beszél Othellóval. Hajlandó a mór kardjával is szembe szállni asszonya becsületének védelmében. Mikor felfedi szerepét a zsebkendő megszerzésében, s ezért Jágó leszurja, ajkán Desdemona utolsó dalával hal meg.

Az Othellóban még fokozottabban látjuk azokat a vonásokat, amelyek már a Hamletet is megkülönböztették elődeitől. Cselekménye teljesen zárt, minden mellékeselekmény nélkül. A

kifejlés teljesen a tragédia hőseinek és hősnőinek jellemére Othelló féltékenységre és Desdemona tapasztalatlanságára épül, azonban e tragédiák cselekményének elindításában és mozgatásában fontos szerepe van olyan külső erőknek is, amelyek függetlenek maguktól a hősöktől. Hamletet a helsingöri királygyilkosság állítja szinte megoldhatatlan kérdések és feladatok elé. Miután azonban Hamletet a szellem felszólította a bosszura, a cselekmény szinte természetesen folyik a szereplők jelleméből. Az Othellóban viszont a főhős és Desdemona sorsa egy rajtuk kívül álló harmadik személy, Jágó céltudatos gonoszságán bukik el, amellyel szemben egyenességük és gyanútlanóságuk folytán vértезetlenek. Jágó tudatosan szítja fel Othellóban a féltékenységet, így szabadítva fel pusztító és fékezhetetlen szenvedélyét. Jágó, bár Shakespeare mellőztetésével és féltékenységgel lélektanilag is igyekszik jellemét indokolni, több mint bosszuálló celszövő, szinte a végzet sötét erőinek végsőig gonosz eszköze, emlékeztet a moralitások "Bűn"-jére, amely természeténél fogva igyekszik az embert megrontani.

A Hamletet és Othellót mind a lélektanilag elmélyült jellemábrázolás, mind a gondosan megszerkesztett cselekményben megmutatkozó nagy drámai feszültség folytán, joggal sorolják a "nagy tragédiák" csoportjába. Azonban e tragédiák női főalakjainak szerepe eléggé passzív. Gertrud királyné csak nehezen és megkésetten jut bűne súlyosságának tudatára; Desdemona egyetlen vétke, hogy atyja tudta nélkül adja kezét a mórnak, s ő is, mint Ofélia, ártatlanul lesz áldozatává a tragikus események sodrásának.

A két utolsó nagy tragédiában, a Lear király és Macbeth hősnőinek már a férfihősökkel egyenrangú szerep jut. Jellemüket mélyebb és bonyolultabb vonásokkal rajzolta meg a költő, sokszor a férfiakénál is nagyobb keménységük és elhatározókéességük döntő eleme a cselekménynek.

A Lear király témáját már egy középkori latin krónikában megtalálhatjuk; innen különböző latin és részben költői angol feldolgozáson át jut el abba az ismeretlen szerzőjű szindarabba, amelyet Shakespeare bizonyára ismert. Ez a darab azonban a krónikákban önálló Gloster-cselekményt nem tartalmazza, hiányzik belőle a főcselekmény sok tragikus eleme, s Lear végül, mint a korábbi változatokban is, Cordelia segítségével visszakerül trónjára.

A Lear király cselekménye, mondai eredetének megfelelően, szinte népmesei hangulatu motivummal kezdődik. Az agg király fel akarja osztani országát három leánya s azok férjei, illetve a legkisebbik kérője között. Két gonosz testvérnénjével szemben találjuk a harmadikat, a szelid, csendes, jó legkisebbik leányt. Már az első jelenetben mesterien, a népmesei hangot messze túlhaladóan világítja meg a költő a három lány jellemét azzal, hogy miként válaszolnak atyjuk felszólítására, mondják el, hogyan szeretik őt. Goneril hizelgően mondja, hogy:

"Jobban szeretlek, mint kimondható.

..... Szeretlek úgy, hogy

Annak módja és határa nincs."

Cordelia félre csak ennyit mond:

"Cordelia mit tegyen? Hallgat, s szeret".

Regan így szól:

×

"Egy érből szerkesztve nénémmel én

Méltónak tartom hozzá magam..."

Sőt hozzáteszi, hogy minden más örömmel szemben csak atyja iránti szeretetében érzi boldognak magát:

"..... minden más örömnél,
Mint az érzelmek legdusabb tára nyújt,
En elleneül vallom magamat,
S csupán boldognak felséged iránti
szeretetemben".

E számító és önzésből fakadó szavak hallatára Cordelia csak ennyit mond:

"..... Szegény Cordelia!
És mégsem az, mert szívem gazdagabb,
Mint nyelvem: abban bizonyos vagyok".

S mikor atyja felszólítja, hogy mit szól, ő ezt válaszolja:

"Semmit".

Ő nem keres érzelmei kifejezésére szép szavakat. Atyja ismételt felszólítására is csak ennyit mond:

"Boldogtalan én! Ki számhoz nem birom
Emelni szívemet. Szeretem fölségedet
Tisztetem szerint, sem többé, sem kevésbé".

Ezekben a szavakban találjuk magyarázatát, hogy miért nem tud ő testvéreihez hasonlóan hízkelkedő szavakban nyilatkozni atyja iránti hűségéről és szeretetéről.

Atyja azonban, ki öreges hiuságában hízkelgő és magasztaló szavakat vár leányaitól, nem érti és makacsságnak tartja Cordelia szerénységét. Haragjában kitagadja és száműzi őt és Kentet, ki védelmére kel. A burgundi fejedelem így már lemond Cordelia kezéről, csak a francia ismeri fel helyesen jellemét:

"..... természete lassúsága,
Mely vágya tetteit nem mondja el,
Noha megtenni kész Ő
Magában is jegykins",

és királynőként viszi magával a "jegydíjtalan" leányt. Cordelia tudja, hogy kik nővérei, de mint jó testvér, nem nevezi hibájukat igaz nevén. Atyját megdicsért jó szívére bizza, bár szeretné sorsát jobb kezekben tudni.

Hamarosan megmutatkozik, mennyire voltak őszinték a két nővér szavai. Alig vehették tudomásul, hogy hizelgésük milyen szinte nem is remélt eredményt hozott Cordelia kitagadásával, már atyjuk gyengesége ellen szövetkeznek. Egyetlen támaszától, megtartott lovagi kíséretétől kívánják megfosztani. Goneril hidegen, barátságtalanul bánik atyjával, elküldi annak fele kíséretét, s midőn Lear, lányát megátkozva, a másik nővérnél, Regannál keres menedéket, egymással versenyezve alkusszák le a lovagok számát, akiket udvarukba hajlandók fogadni. Mikor atyjuk, hálátlanságukon felháborodva, keserű haraggal rohan el a viharba, hidegvérrel zárják be mögötte a várkaput, mert "kiséretében elszánt szolgái vannak ... jobb lesz majd óvakodni". Szívük kapuját is így zárták be öreg atyjuk előtt, nem maradt abban csak feneketlen önzésük, kapzsiságuk, hatalomvágyuk. S ezek a démonikus erők tovább működnek, mintha a költő még nem elégette volna meg a minden emberi érzésből kivetkőzöttségük megmutatását. Hamarosan arról hallunk, hogy egymás ellen is harcra készülődnek.

A cselekmény két ága innen összefonódik. Edmund fondorlataival kitagadtatta Gloster törvényes fiát, hogy megszerezze az örökséget. De Regan is készségesen jár kezére az őt
X hitegető Edmundnak, hogy atyját eltegye az utból; részt vesz

Gloster megvakításában, s közben férjét leszurják. Goneril szerelemre lobban Edmund iránt, s megveti lágyszívű férjét, aki szemére veti a két nővér hálátlanságát atyjuk iránt. Mikor Goneril férjének haláláról értesül, a két asszony féltékenységére egymás ellen fordul. A feszültség csak lappang, míg a közös érdek tart, és meg nem verték a francia király seregét. Mikor azonban a győzelem után Regan nyíltan kijelenti, hogy férjül választja Edmundot, Goneril megmérgezi. Alban országárulásért letartóztatja Edmundot és Gonerilt, elébük tárván tervük írásos bizonyítékait, s mikor Edmund párharcban elesik, Goneril agyonszurja magát. Csak borzadva nézhetünk ezeknek a női sziveknek a mélységeibe, s szinte az az érzésünk, hogy a költő túlhaladta a lélektani lehetőségek határát.

A démonikus önzéstől megszállott két nővérről rajzolt sötét képpel állítja szembe Shakespeare Cordelia alakját. Mikor Leart a francia királyhoz viszik, s Cordelia az első hírt kapja a szörnyű sorsról, melyre leányai juttatták, csak szeretetére s apja nyomorára gondol, elfelejtve az igazságtalanságot, melyet az vele szemben elkövetett. Megindultan könyözik, de nem haragra indul fel, hanem védelmébe veszi atyját, majd aggódva várja felébredését. Amikor atyja később szemrehányást tesz magának, Cordelia csak ennyit mond:

"Óh, semmi, semmi ok sincs".

A hűségesen szerető gyermek minden méltatlanságot elfelejtett, vagy talán csak nem akar atyja fölött itélkezni, hiszen az szeretetének, gondoskodásának a tárgya, akihez leányi kötelességteljesítéssel, hűséggel ragaszkodik. S itt szinte szeretnénk vitába szállni a költővel, hogy a tragédia megoldása nem felel meg a népmesei igazságszolgáltatásnak. A hálátlan lányok ellen támadó sereg vereséget szenved, Leart és Cordeliát elfogják, és Ed-

mund utasítására Cordeliát a börtönben megölik. Cordelia elégtétele csak abban van, hogy szeretete rövid időre még boldogságot tudott adni a sok méltánytalan szenvedés után atyjának, s hogy halálával gyermeki hűségét pecsételi meg.

A tragédia kettős cselekményét Shakespeare mes-
terien kapcsolja egybe, felhasználva a hatalomvágy és hálát-
lanság párhuzamos motívumait arra, hogy Lear sorsa ne csupán
kivételes és egyéni tragédiának tűnjön fel a néző előtt, és
a szálak művészi bonyolításával jellemezze a szereplőket, oly
oldalukról is, amelyet egyedül a főcselekmény nem mutatna meg.
Az egyszer elkövetett hibák jóvátehetetlen és végzetszerű kö-
vetkezetességgel vonják maguk után a következményeket. Lear
a saját hibájának áldozata. Cordeliát az események könyörte-
len láncolata viszi a romlásba, amelynek megindítója: tulzott
szerénysége és zárkózottsága, mely miatt atyja félreismeri i-
gazi érzelmeit. Még Gloster sorsának is fiatalkori könnyelmű-
sége és hűtlensége a végső oka. Nem külső gonosz hatalmak, ha-
nem jellem és cselekedet kapcsolatának a belső szükségszerűsége az a végzet, amely alól nem lehet szabadulni.

Egyes kritikusai szerint úgy jutunk közelebb a tra-
gédia sötét világképének megértéséhez, ha elfogadjuk, hogy a
költő annak mondanivalóját a megvakított Gloster szavaiba rej-
tette:

"..... Amik a legyek

A pajkos gyermekeknek, az vagyunk

Az isteneknek mink: mulatkozásból

Ölnek bennünket."

Csakhogy ezek az "istenek" már nem a görög végzettragédia is-
tenei, nem is külső körülmények "balcsillagzatai", hanem magá-

ban az emberi lélekben elrejtett erők, melyek néha démoni hatalommal szabadulnak fel. A külső körülmények csak az alkalmát és lehetőségét adják meg annak, hogy a józanság béklyóit letépve végezzék romboló munkájukat.

x

A Macbeth cselekménye, amelyet a költő szintén Holinshednek régebbi latinnyelvű forrásokon alapuló krónikájából merített, a Lear király szövevényes történetével szemben teljesen egyvonalu, nem tartalmaz semmiféle mellékeselekményt. A krónikától azonban itt is lényegesen eltér, mégpedig oly módon, hogy Banquo szerepét háttérbe szorítva, a két főszereplő jellemét tragikusan mélyíti el, míg a mellékszereplők rajzolására lényegesen kevesebb gondot fordít, mint a többi "nagy tragédiában".

Lady Macbeth Shakespeare egyik leghatalmasabb nőalakja, aki akaratát félelmes következetességgel valósítja meg. Egyetlen szenvedély uralkodik el lelkén: a ki nem elégithető hatalomvágy. Ez hatja át egész valóját, ez győzi le benne nemcsak a nőiességet, hanem minden emberi érzést, ez hajtja a bűnbe, amellyel vágyának ragyogó célját, a koronát véli elérni. Megszegi a hála legszentebb kötelességét a király iránt, akinek jóindulata férjét naggyá tette, a vendégbarátságot durván megsérti. Mentségének érezzük, hogy mindezt nem önmagáért teszi. Becsvágya nem a maga, hanem férje érdekében szólal meg, mindig a férje, nem a maga leendő nagyságáról beszél. Ennyiben, s férjéhez való, annak leveléből is kitetsző bizalmas viszonyában mutatkozik meg nőiessége.

x

Jól ismeri és bámulatra méltó éleslátással ítéli meg férje jellemét. A levél elolvasása után, melyben Macbeth teljes nyíltsággal és bizalommal írja meg a boszorkányok jóslatát és annak már beteljesedett részét, csak férje akaratának gyengesége zavarja örömét.

"Csak a természeted aggaszt" - mondja -
Tul sok benne a jószág teje, semhogy
Egyenest célra törj."...

"Becsvágyad sem hiányzik, de hiányzik
A kellő gonoszság. Amit szeretnél,
Tisztán szeretnéd, hogy ne hamisan játssz,
De azért úgy nyerj."

Ezért vállalja a női természetnek ellentmondó feladatot, hogy akaraterejének megfeszítésével hárítsa el a férje útjában álló akadályokat:

"Jöjj hát, hadd töltöm füledbe a lelkem,
S nyelvem hadd korbácsolja vissza mindazt,
Ami elzár az arany karikától,
Mellyel sors és tulvilági segítség
Már szinte megkoronázott."

Egy angol író nő jegyzi meg a költő nőalakjairól írt tanulmányában, hogy Lady Macbeth nem azért bűnösebb, mert több benne a gonoszság, hanem mert több a lelkiereje.

Még nem sejti, hogy az alkalom a cél megvalósítására oly közel van. Az a hír, hogy Duncan még aznap este megérkezik, hihetetlennek látszik előtte. Amikor azonban meggyőződik annak valóságáról, megmutatkozik természetének egész félelmissége, akaratának démoni erőfeszítése, mely távol akar tartani magától minden női gyöngeséget:

"..... Maga a holló is rekedt,
Mely falaim közé károgja Duncan
Végzetes utját. Szellemek, ti, gyilkos
Eszmék szitói, irtsátok ki bennem
A nőt, s töltsetek tulcsordulni ádáz.
Kegyetlenséggel! Dagadjon a vérem,
Tömjétek el a lelkipurdalás
Minden részét, hogy rám ne törjön a
Természetes kétség, s alkut ne kezdjen
A terv s a tett közt!

..... jöjj,
Sűrű éjszaka s pokolfüstbe öltözz,
Hogy késem vakon döfjön, s a homályon
Belesve rám ne rivalljon az ég,

Hogy: "Vissza! vissza!"

Kész a tettet saját kezével végrehajtani, ha férje habozna.
El akar zárkózni a lelkiismeret hangja elől. Női voltát meg-
tagadva kész szembefordulni az emberiség örök törvényeivel.
Mikor visszatérő férje megerősíti Duncan érkezésének hírét,
félelmes célzatossággal kérdezi meg, s férjének ezt jól kell
értenie:

"..... S mikor megy el?"

Holnap, úgy tervezi".

Erre a démoni tanácsadó így folytatja:

"..... Ő, sose lássa

Nap azt a holnapot.

Thánom, az arcod könyv: furcsákat olvas

Belőle a szem. Csalni a világot:

Légy, mint a világ; Kezed, szemed intsen

Feléje: Lásson ártatlan virágnak
S légy a kigyó alatta. Aki jön,
Azt el kell látnunk: hagyd a végrehajtást,
A mai éj nagy művét énram:
A szép jövőt ez az éj szüli, ez
Királyi trónt és hatalmat szerezh."

Macbeth habozó válaszára, hogy "Majd megbeszéljük", bátorítja őt:

"..... Légy derűs, nyugodt;
Gyanut kelt az arc, ha megváltozott.
A többit bizd rám".

Az elhatározás és a tettől visszariadó gyengeség között vívódó férje kétségeit bámulatos beszédkészséggel igyekszik legyőzni. Mikor a vacsoráról kijövő Macbethben felébred a lelkiismeret, s azt mondja feleségének:

"Ne menjünk tovább ebben a dologban!",
akkor a lady nem ismer habozást, és ingadozást nem tűrve, így tüzei fel férjét:

"Részeg volt a remény,
Amibe öltöztél? Aludt azóta
S most sápadtan és zölden riad arra,
Amit oly bátran kezdett? Ezután
Ennyibe veszem szerelmed is.
Hát félsz az lenni tettben s akaratban,
Ami vágyban vagy? Kéne, amit az élet
Diszének ítélisz; mégis úgy élsz,
Hogy pipogyának ítéled magad
És "félek"-kel felelsz az "izlenékre",
Mint macska a mesében?"

Amikor pedig Macbeth kérdi:

"..... S ha baj lenne?"

azt válaszolja:

"Feszítsd végsőkig bátorságod iját,

És nem lesz baj".

A szenvedélyes kitörés után azonban pokoli józansággal fontol meg minden lehetőséget, mely megvédheti a balsikertől, s amely másokra háríthatja a gyanút. A nyugovóra tért ház csöndjében nagyon különböző lelkipolyamatok játszódnak le a két házastárs lelkében. Macbeth, bár már elszánta magát a gyilkosságra, még mindig határozatlan és hallucinációi vannak. Felesége azonban cselekszik. Miután a személyzetet leittatta, a férje számára előkészített törrel lép be az alvó király szobájába. Ott mégis emberies érzés mozdul meg benne: az alvó király öreg édesapjára emlékezteti, akire nagyon hasonlít, s a már-már gyilkolásra emelt tör lehanyatlik kezében. Elhatározásában azonban nem inog meg; a gyöngédebb érzelem csak pillanatnyi, diadalmaskodik fölötte a becsvágy. Mikor férje a tett végrehajtása után szörnyű izgalomban és félelemben visszatér, ő már visszanyerte határozottságát. Míg férje hangokat vél hallani, Lady Macbeth teljesen nyugodt marad és hideg megfontolással hajt végre mindent, ami elterelheti róluk a gyanút. Minden gyengédebb érzést legyőzve, visszamegy a meggyilkolt öreghez, s a töröket, melyeket Macbeth magával kihozott, a részegen alvó szolgák kezébe adja. Macbethet már minden zaj riasztja, majdnem azt kívánja, hogy bár fölébreszthetnék az öreg alvót, ő azonban hideg nyugalommal mérlegeli a következményeket, s inti férjét, hogy legalább külsőleg tartsa meg hidegvérét. Másnap reggel, mikor a tettet fel-

fedik, egy jó színésznő minden képességével játssza meg az elszörnyedést és részvétet, úgyhogy rájuk valóban nem esik gyanu. A részeg szolgákat vádolják a tettel, s mivel a király fiai életüket féltve elmenekülnek a kastélyból, úgy vélik, hogy ők bérelték fel a szolgákat. Macbeth számára most már nincs más út, mint mindenkit kiirtani, aki tudhat valamit a jóslatról, s ezért kell meghalnia Banquónak. Mivel az utódainak királyi méltóságot jósoltak a boszorkányok, Macbeth egész családjának kiirtását határozza el.

Hogy Shakespeare mennyire ismeri az emberi lelket, arra nagyszerű példa az, hogy ettől kezdve Lady Macbeth és férje szerepet cserélnek. A gyengeakaratu férfi, miután legyőzte gátlásait, félelmei és rémlátásai ellenére, vagy éppen azok kényszere alatt, tovább gyilkol. Lady Macbethnek azonban már kétségei vannak. Alig érte el az óhajtott célt, a koronát, úgy érzi, nem ad neki megelégedést:

"Mindent vesz és semmit se nyer

A lélek, ha nem izlik a siker:

Jobb annak, akit pusztító dühünk ért,

Mint pusztítani csak a kétes üdvért."

Ereje, melynek végső megfeszítésével férje helyett is helyt tudott állni a tett végrehajtásáig, már nem töretlen. Mrs. Jameson azt mondja róla, hogy a cél elérése érdekében el tudott követni egy nagy bűnt, de bizonytalan félelemből tovább gyilkolni már nem tud. Még inti férjét, hogy vidám legyen a vacsorán, mire az így felel: "Az leszek, szívem" s inti a ladyt, hogy figyelmesen bánjon Banquoval. De további gyilkos terveit elrejtí felesége elől. Lady Macbeth kérdésére, hogy:

"Nos, mi készül?"

Macbeth így válaszol:

"Kis cicám, légy ártatlan a tudásban,
S csak a sikernek tapsolj!"

A bizalmas megszólítások talán különösnek tűnhetnének föl, ha nem láttuk volna már Macbeth levelének hangjából, hogy kettőjüket nemcsak cinkosság, hanem őszinte házastársi szeretet kapcsolja össze, s nem éreznénk ki belőle, hogy Macbethnek, kit éjjel álmai, nappal gyanakvása gyötörnek, a lady-n kívül már nincs kiben biznia. A kedves szavak már önmagában is fogyatkozó bizalmát palástolják. Nemsokára már csak a "vészbanyák" maradnak meg bizalmasaiul.

Bár Lady Macbeth belső egyensúlya már megingott, kifelé még szilárdan áll. Ő nem lát szellemeket, amelyek véres fűrtjeiket rázzák felé. Inti férjét, hogy álljon ellent ezeknek a dajkameséknek, hiu képzelődéseknek. Tisztán látja a veszélyt, amely a király zavaros beszédéből származhat. Nagy önuralommal igyekszik megnyugtatni a megriadt udvaroncokat, megnyerni őket barátságos, leereszkedő magatartásával, és a király viselkedését gyakran visszatérő rosszullétével indokolja. Mig azonban ő igyekszik összeszedni minden erejét, férje a boszorkányok és varázslataik hatása alatt egyik gyilkosságot a másik után követi el, s ekkor ébred fel a szörnyű valóságra Lady Macbeth lelkiismerete.

Lady Macbeth nem hisz a boszorkányokban és jóslatokban, mégis rajta teljesedik be a Macbethnek szóló jóslat, hogy nem fog aludni az, aki álomban gyilkolt. Alszik, de álma nem hoz enyhülést, csak szörnyű kinokat. Szörnyű büntetés, a bosszuálló végzet iróniája, hogy az, aki minden erejét megfeszítette, hogy józanságát megőrizve a borzalmas titkot elrejt-

se a világ elől, most tehetetlen álmában maga kell, hogy kibeszélje bűnét, leleplezze összetört lelkét, megbomlott elméjét. A rémképek, amelyektől férjét igyekezett megszabadítani, most őt kinozzák. Éjszakkáncént bolyong a kastélyban, vérnyomokat lát a kezén, melyeket nem tud lemosni. Szorongásaiban Lady Macduff meggyilkolásával is vádolja magát. Így beszél orvosa előtt:

"A fife-i thánnak felesége volt, hová lett az az asszony? - Hát ez a kéz már nem tisztul meg soha többé?! - Ne tovább, férjem, ne tovább! Ezzel a riadozással mindent elrontasz."

Visszaképzeli magát a gyilkos éjszakába, hallja a tettehívó óraütést, szemére veti férjének féltékenységét, megriad az áldozat sebeiből folyó vértől. A korona volt a ragyogó cél, amelyért a tettet elkövette, s most a legkisebb udvarhölgy is borzalommal és sajnálkozással tekint le rá, és azt mondja:

"Testének minden királyi diszeért nem kéne a szive". Mit a tett elkövetéséig és alatta hajthatatlan energiával készíteti a gyengét a tetre, és annak végrehajtása után is erőt igyekszik önteni férjébe, addig most Lady Macbeth szelleme megtört. Macbethet viszont, akinek bűne azóta megsokszorozódott, mikor utóléri a földi igazságszolgáltatás s Malcolm haddal támad rá, már nem kinozza lelkiismerete: szembeszáll a rázuduló csapásokkal, a veszély hatása alatt újra felébredt bátorsága, és tettejeje teljes pusztulásáig töretlen marad. Ebben az ellentétben rejlik Shakespeare költői igazságszolgáltatása. Lady Macbeth megtagadta a női természetet. Becsvágyának gátlástalanságában férfi számára is nehéz terhet vállalt

x

magára. Ez a természetellenes állapot nem maradhat büntetlenül. A nő gyengédebb természete, amelynek szeretetreméltóságát köszönheti, összeomlik a súly alatt, amelyet a férfi elvisel, még akkor is, ha korábban ő volt a gyengébb.

Lady Macbethben a boszorkányok jóslata szitja fel a lappangó becsvágyat, noha ő nem látta őket és nem hisz üres káprázatokban. Egyes magyarázók pusztá szimbólumot látnak a boszorkányokban, az emberi lélek mélyén lappangó vágyak megtestesítőit, mint a Lear viharában is a szenvedélyek dúló viharát. Macbeth a gyilkosság által felzaklatott lelkének kérdéseivel valóban később is hozzájuk fordul, tőlük várva utmutatást: Morozov szerint viszont a külső erőket jelentik, amelyek hatalmukba kerítik a nekik engedő embert és romlásba döntik. De első megjelenésükkor Banquo is látja őket, ezért nem szükséges szimbolikus voltukat feltételeznünk. Más kritikusok idegen kéztől eredő betoldásoknak tartják a boszorkány-jeleneteket, és főként Hecaté megjelenését. Ha az utóbbi két jelenetnek a darab stílusától elütő tulzott stilizáltságától eltekintünk, a boszorkányok kétségtelenül jól illeszkednek a darab középkori sötét atmoszférájába, s az egykoru hallgatók számára fokozhatták annak ködösen komor hangulatát, mint ismeretlen erők rejtelmes küldöttei.

A szövegkritikusok egyébként is bonckésük alá veszik a Macbethnek először a Fóliában kinyomott szövegét; kihagyásokkal, rövidítésekkel magyarázzák egyvonalu cselekményét és rövidségét, vagy vázlatossággal, kidolgozatlansággal indokolják a mellékszereplők rajzának halványságát. Macbeth és felesége jelleme azonban, bár kevésbé összetetten és sokoldaluan

megrajzoltak, mint a Lear vagy Hamlet hőseié és hősnőié, világosabban és egységesebben bontakozik ki előttünk a cselekmény folyamán, és mélységében nem maradnak el azok mögött.

x

A Lear és Macbeth szinte emberfelettien viharzó szenvedélyei és félig legendás környezetük után Shakespeare ismét a római világ reálisabb tárgyai felé fordul: mintha úgy érezné, hogy a nagy tragédiák feszültségét tovább fokozni nem lehet. Forrásul ismét Plutarchos életrajzait használja, melyeknek egyes vonásait változatlanul veheti át. A drámai szerkesztés koncentrációja érdekében tett változtatásai, a jellemelek rajzának elmélyítése azonban már annak a mesternek a kezére vallanak, aki a drámairás legmagasabb iskoláját is kijárta.

Az Antonius és Cleopatrában Shakespeare az emberi léleknek nem céltudatosan nagyratörő vonásait rajzolja, hanem azokat a szenvedélyeket, amelyeket nagyon is emberieknek tartunk, és hajlandók vagyunk gyengeségeknek is nevezni. Azt mutatja meg, hogy ezek is tragédiára vezethetnek, ha teljesen elhatalmasodnak, és összeütközésbe kerülnek azokkal a feladatokkal, amelyek elé képességeik alapján koruk és környezetük állítják a hősöket.

A kor, amelyben a darab játszódik, a köztársaság végső korszaka, amikor a hódításai alapján meggazdagodott Rómában már csoportok és egyesek versengenek a hatalomért, s a szigorú erkölcsű régi életformát a jólét folytán elpuhult erkölcsök váltják fel. Az akkor ismert ókori világ perspektívá-

jába állított cselekmény főhőse ugyan Antonius, aki ellenfelein aratott diadala után most Octavius Caesarral küzd a világ uralmáért, de sorsát nem ő maga irányítja, hanem szenvedélye, melyet Cleopatra iránt érez.

Cleopatra királynő, a darab igazi hősnője, mégcsak nem is római nő, hanem az a szép egyiptomi barbárnő, aki szépségével, lenyűgöző egyéniségével már nem egy római hódítót fegyverezett le. Most Antoniuszt tartja hálójában, elidegenítve saját valójától, családjától, feladataitól azt a férfit, aki nagyra volt hivatva. Cleopatrával már mint nem fiatal nővel találkozik Antonius. Azonban érett szépsége, melyben az érzéki élvezetek kultuszával a rafinált kacérság éppugy egyesül, mint a görög szépségideál kultusza, mindig megújuló varázst tud gyakorolni a férfiakra. Hogy milyen virtuozitással használja a luxus, a művészet és a pazarló gazdagság eszközeit, azt mutatja első találkozásával Antoniuszal, amelyet Enobarbus, Antonius régi harcostársa így ír le:

"Elmondom én.

Egy gályán ült, mint égő trónuson,
A vizen égett vertarany hajó,
Bibor vitorla, oly illatos,
Hogy bódultan belészeret a szél,
S fuvolaszóra ezüst evezők
Szerelmes táncra kelt vizekbe vágnak.
Ő maga pedig minden leírást
Koldussá tett, ahogyan ott hevert,
Fölötte mennyezet, aranybrokát,
Szebb mint a Vénusz-kép, amellyel a

Természetet a képzelet legyőzi;
Vele gödrös arcu fiuk, mosolygó
Cupidók, tarka legyezők kezökben,
S a gyöngéd arc, mig hütik, lángragyul".

De szelleme is sokoldaluan csillog. Szenvedélyes hangulatai is oly hirtelenül váltakoznak, hogy állandóan feszültségben tart bennünket, s nem is jutunk hozzá, hogy erkölcsi kérdésekről beszéljünk vele kapcsolatban. A tapasztalt szerető csábító művészetén kívül azzal is magához köti Antoniuszt, hogy nem engedi megunni az élvezeteket. Ellentmondásaival, duzzogásaival, féltékenykedéseivel minduntalan távol tartja magát től, hogy aztán a kibékülési jelenetekben minden korlátot átörő érzékiségevel kösse ismét magához. Felhasználja a női fegyvertár minden eszközét, könnyeket, duzzogást, színlelést, ájulást. Női módon, megvetve minden logikát, a legkülönbözőbb alkalmakból ugyanazt a szemrehányást teszi Antoniusznak. Mikor feleségét, Fulviát, elárulja érte, akkor nem akar hinni esküjének. Mikor aztán közömbös marad Fulvia halálhírére, ugy az a közömbösség felbőszíti, és szemére veti:

"Most Fulvia halálából megérttem,
Hogy mennyit busulnak majd az enyémen."

Bizonyos, hogy magatartása számító és szerepet játszik, mégis szenvedélyes szerelemmel csügg Antoniuson, a férfin, nemcsak annak hatalmán. Minden kacérságát felhasználja Antonius visszatartására, mikor az el akarja hagyni, hogy Rómába menjen. De kacérságát majdnem megnemesíti szenvedélye, amellyel a távollévőre gondol.

Féltékeny Antoniusra. Mikor meghallja, hogy Antonius Octaviát elvette feleségül, a hirnököt a földre taszítja,

ide-oda vonszolja, meg akarja ölni. De azután mohón tudni kívánja:

"Milyen Octavia, a kora, arca, kedve",
s aztán el van ragadtatva, hogy a követ annak külső megjelenését nem a legelőnyösebben írja le. Hajóhadával részt akar venni Antonius küzdelmében, de aztán gyáván megfut, ezzel menekülésre késztetve, gyalázatba döntve Antoniust is. Mikor a vereségek sorozata után Antonius dühösen támad kedvesére, ki "eladta őt a római kamasznak", Cleopatra kriptájába megy, és még egy utolsó kísérletet tesz Antonius bocsánatának megnyerésére és magához láncolására. Halála hírével küldi szolgáját Antoniushoz:

"Menj, Mardian, mondd, végeztem magammal
S "Antonius" volt utolsó szavam. -
De gyászosan mondd. S hozd nekem hírl,
Mit szól halálomhoz."

Célját azonban nem éri el. Antonius, kit leghivebb fegyvertársa is elhagyott, menekülve a gyalázattól, követni akarja szerelmesét a halálba, és megöli magát. Cleopatra újabb aggodó üzenete már későn érkezik. Haldokolva viszik Cleopatra sirboltjához, s ott annak karjaiban hal meg. Mikor szolgálonői szólitgatják ájult urnőjüket, a büszke királynő, a hódító szerető már "semmi több, csak asszony", kit "épp oly nyomorult szenvedés igaz le, mint a fejlányt". Caesar Octaviustól, látszólag megalázva magát előtte, még igyekszik országa és kincsei egy részét fia számára megmenteni, de mikor látja, hogy minden kísérlete sikertelen, s Caesar csak hitegeti, s azért kiméli őt, hogy római diadalmenetét pompásabbá tegye vele, a csupa női gyengeségből álló asszonyban felébred em-

beri és királynői méltósága:

"Néha silány eszköz nagy tetre képes"

- mondja -

"Döntésem kész, már bennem nem maradt

Semmi az asszonyból, minden izemben

Márvány-szilárd vagyok s a változó hold

Nem planétám többé".

Az önkéntes halált választja, s ajkán Antonius nevével hal meg. Sorsát, Antoniuséval együtt, nemcsak Caesar szerint illeti részvét. Ellentmondásokkal teli jellemének rajza Shakespeare egyik mesteri alkotása.

A szenvedélyes, szeszélyes, szerelmében is korlátokat nem tűrő egyiptomi királynővel ellenpontként a vonzalmaiban is hűvös, nyugodt, céltudatosan római nőt állítja szembe a költő: Octaviát, Octavius Caesar nővérét és Antonius második feleségét. Nem sokat árul el róla, mintha a közmondást akarná igazolni, hogy "azok az asszonyok a legjobbak, akikről a legkevesebbet beszélnek". Jelleme azonban így is világosan áll előttünk. Tökéletes ellentéte Cleopatrának. Mig ebben minden szenvedély, érzékiség, élvezetvágy, addig Octaviánál minden nyugalom, hűvös erény, és a csöndes családi boldogságban való öröm. Széretet tölti el fivére iránt, és reméli, hogy Antoniuszal való házassága mindkettőjük javára szolgál, s ezzel a világbékét is segíti fönntartani. Antoniushoz szivből vonzódik, becsüli nagy képességeit és jó tulajdonságait, s mint azt nemeslelkű asszonyok szokták, reméli, hogy meg tudja szabadítani hibáitól, vissza tudja vezetni a jó és nemes utra, és kibékítheti testvéreivel is. De a szenvedélyt egyáltalán nem ismeri. Előre láthatjuk, hogy ez az egyenlőtlen házasság nem

váltja be reményeit. Antonius nem tudja megbecsülni Oktaviát jó tulajdonságaiért. Hidegnek látszó erénye eltaszítja őt, aki Cleopatra érzéki szenvedélyéhez szokott. Octavia nem tudja tartósan magához láncolni. Befolyása nem elég erős ahhoz, hogy meggátolja az újból kirobbanó ellentétet Antonius és testvére között, személyisége nem alkalmas arra, hogy kielégítse Antonius örökös szomjuságát. Antonius visszatér Cleopatrához, Octavia szívét pedig a két újból ellenséggé lett férfi összeesapása zuzza össze, akinek kibékítését legszebb feladatának tartotta.

Shakespeare azonban nemcsak ellentétekkel tud jellemezni. Néha csupán néhány vonással megrajzolt mellékalakjaival párhuzamot is von, amelyek kiemelik a hősök vagy hősnők jellemének egy-egy vonását. Iras és Charmian, Cleopatra két szolgálója kitűnően jellemzik házának egész levegőjét. Bizalmasai, engedelmes eszközei urnőjüknek, kissé cinkosai, titkainak tudói. De végül urnőjükkel együtt ők is tragikus magasságba lendülnek: együtt mennek vele a halálba.

A szenvedélyek démonikus viharában, a feszültségek halmozásában az Antonius és Celopatra nem éri el az utolsó nagy tragédiákat, de talán épp ezért közelebb áll hozzánk. Nemcsak jellemeinek a mellékalakokra is kiterjedő megfigyelőkészséggel rajzolt finom vonásai, hanem az egyes jelenetek ellentétes hangulatát is kihasználó, a szerkezete és végül finoman jellemző és gazdag nyelve és pompás verselése is indokolják azoknak a kritikusoknak a véleményét, akik az Antonius és Cleopatrát Shakespeare legkitűnőbb darabjának tartják.

A Coriolanus cselekménye, melyet Shakespeare a Plutarchos életrajzaiban megörzött hagyomány alapján dolgozott fel, de történelmi tények nem erősítik meg, a római közsátság első korszakába visz bennünket. Hősnak, Coriolanusnak neveltetését egészen anyja, Volumnia, a régi római matróna tipusa tartotta kezében, akinek szeretetében azonban ritkán látunk gyengédebb vonásokat. Jelleme kemény, férfias, büszke, fiát bátor, meg nem alázkodó harcossá kívánja nevelni, s ezek a tulajdonságok határozzák meg Coriolanus cselekedeteit is. Őszintén szereti és tiszteli anyját, s annak szavai még a tragédia eseményeinek idején is többet jelentenek neki, mint a szenátus, s az egész római nép hangja. Volumnia férfias keménysége messze van a mi női szeretetreméltóságról alkotott fogalmainktól, és menyéhez, Virgiliához intézett szavai inkább illenének egy durva harcos, mint egy nő szájába:

"Ugy tetszik, mintha hozzánk
Elhangzanának férjed dobjai;
Aufidiust hajánál fogva rántja le,
Mint gyermek a vadtól, fut előle a volszk.
Tombolni látom őt, amint kiáltja:
"Elő gyávák! ti félelem szülötti,
Ambár hazátok Róma". Homlokáról
Letörli a vért érkezésével és megy,
Mint arató, ki föltevé, hogy levág
Mindenkit, vagy a díjáról lemond".

A római katonákat gyáváknak nevezi, akiknek csak vezérük katonás alakja, szava tud harcba hajtani.

Virgiliában a gyöngéden érző feleséget állítja vele szembe Shakespeare, aki szeret az ellentétek segítségével.

jellemezni. Virgilia gyengéd lélek. Ő is büszke férjére, de mindezt szívesen odaadná, ha nem kellene minden pillanatban életéért reszketnie. Az ő számára a vér gondolata elviselhetetlen, míg Volumnia számára nincs semmi riasztó benne, hiszen a férfi legszebb disze: egyetlen fiát már korán elküldte a veszélyes háboruba, s felkészült arra, hogy ha hősi halált halna a harctéren, dicsőséget fogja fia helyett szeretni. Virgilia viszont gyengéd, házias, a hatalmas anyai erő előtt alázatosan meghajló lélek. Gyengesége emberileg talán közelebb áll hozzánk, mint Volumnia férfias ereje. A két nőalakot és viszonyukat egymáshoz kitűnően jellemzi a költő beszélgetésükkel, melyet házimunka közben folytatnak a távollévő Coriolanusról: /I. felv. 3. szín./

"Kérlek, lányom, énekelj vagy beszélj vidámabban. Ha fiam férjem volna, jobban örülnék távollétén, mialatt dicsőséget szerez, mint nyoszolyája ölelésein, mikkel szerelmét tanusítja. Még midőn csak gyöngye gyermek, s méhemnek egyetlen szülötte volt, midőn ifjúságát és szépségét minden szem bámulta; midőn még nézéséről egy királynak napestig tartó kérelmeért sem mondott volna le egy órára az anyja: én - megdölvén, mennyire illenék a dicsőség az ilyen lénynak, s hogy ez nem volna különb a falon függő képnél, ha a hír nem mozgatná - én már akkor örvendve láttam őt, hogy oly veszélyeket keres, mikben dicsőséget szerezhett. Kegyetlen háboruba küldtem őt, melyből midőn visszatért, homlokát tölgykoszoru övezte. Mondom, lányom, nem örültem meg jobban annak előszöri hallatára, hogy figyermek, mint midőn először láttam, hogy férfiúnak bizonyította be magát... Őszintén mondom, ha tizenkét fiam volna, egyiket sem kevésbé szeretném, mint jó

Marciusunkat: inkább óhajtanám, hogy közülük tizenegy vitézileg meghaljon honáért, hogy sem egy tétlenül kéjelegjen."

Jellemük különbözőségét látjuk akkor is, amikor Marcius a volszk háborúból visszatérve diadalmenetben vonul be. Az öreg Meneniusnak Coriolanus levelére tett kérdésére, hogy nincs-e megsebesítve, /II. felv. 1. szin/, Virgilia riadtan tiltakozik: "Óh, nincs, nincs, nincs!", míg Volumnia ezt válaszolja: "Óh, de meg van sebesítve, hála istennek!", és felsorolja számos sebt, amelyet a régebbi és a mostani háboruban szerzett. Az anya ékes, lelkes szavakkal fogadja a bevonulót, Virgiliának azonban csak néma könnyei vannak. Coriolanus is anyja előtt borul térdre, s csak annak figyelmeztetésére szólítja meg feleségét: "Üdvöz légy, kedves hallgatásom!", s megkérdi tőle, hogy ha holtan hozták volna, nevetne-e, mivel a dicsőséget látva sir.

Volumnia fia dicsőségében csak az utat látja, amely megnyílik előtte a konzulsághoz, s míg Coriolanust visszaretenti a gondolat, hogy a lenézett, az éhség és a haditerhek miatt elkeseredett, a néptribunok által felizgatott néptől kell a fórumon szavazataikat kérnie, addig anyja természetesnek látja ezt a hagyományos utat, és ismét örül a számos sebhelynek, melyet fia ott majd mutogathat. Volumnia, bár éppen olyan büszke, mint fia, hajlékonyabb értelmű.

Mikor Coriolanus gőgös és megvető szavai felingerlik a népet, Volumniának új jellemvonását ismerjük meg: önmoralitását és bölcs mértéktartását, amely fiából hiányzik:

"Inkább lehetnél, aki vagy, ha nem
Törekednél így rá. Szándékod kevésbé
Gátolták volna, ha nem mutatod ki,

Mig el nem vesztik a hatalmukat, hogy
Arthassanak neke.

..... Kérlek, fogadj szót.

Szivem csak úgy nem kész rá, mint tiéd,
De agyvelőm jobban vezérli
Indulataimat."

A számüzött Coriolanus elbucsuzásának jelenetében ismét megmutatkozik a két nőalak közti nagy különbség. Mig Virgilia csak annyit tud mondani: "Óh, egek!", addig Volumnia átkokat szór Róma céheire, s örömmel látná, ha minden elpusztulna. Azonban minden másként alakul: Volumniának kell Róma megmentőjévé lennie. Amögött a kemény kéreg mögött, amellyel büszkeség, góg, előítélet és a fia ellen elkövetett igazságtalanság érzése veszi körül szivét, megmutatkozik énjének igazi nemessége is. A büszkeségében megsértett Coriolanus régi ellenségeivel, a volszkokkal szövetségre lép hazája ellen. Mikor a rómaiak, midőn semmi más eszköz nem használt, gyászba öltözött nőket küldik Coriolanushoz, élükön Volumniával és Virgiliával, akkor ez az előbb még bosszutól lihegő, megsértett és elkeseredett matróna népe védelmezőjeként jelenik meg, feláldozza fia iránti szeretetét, s ami talán még nehezebb, ellenségei iránti gyűlöletét is hazája ősi jogainak védelmében. Hatalmas, igazi antik alakja itt messze föléje magasodik annak a férfinak, akihez könyörögni jött. Miután fia nem akar engedni az érvelésnek, hogy bármely fél diadala csak veszteség lehet hozzátartozóinak, mert vagy rabként hurcolják Róma utcáin, vagy város romjain fog diadalmaskodni; végül kijelenti, hogy nem fogja túlélni a háborút, s fia csak az ő testén át támadhatja meg

zelebb állónak érezzük. Női főalakjaikat már nem gyengeségük folytán sodorják magukkal az események. Mint az utolsó két "nagy" tragédia hősnői, a férfiakkal egyenjogúan vesznek részt az eseményekben, szinte ők irányítják a cselekményt; sorsuk egyenlő mértékben ragadja meg érdeklődésünket a férfinőskével. S ha a jellemzés gondosságából következtetünk, úgy érezzük, hogy a költő figyelmét a nőies gyengeségeiben is céltudatos Cleopatra és a férfiasan kemény és határozott Volumnia kötötte le legjobban.

A Coriolanus mellékcselekmény nélküli, egyszerű szerkezetében, a mellékalakok halványabb jellemzésében, nyelv és verselés kisebb gondosságában egyes kritikusok a költő fáradtságának jelét vélik látni. Még fokozottabban jelentkezik ez a kissé bizonytalan kronológiájú Atheni Timon-ban, amelyet az újabb kritika a Coriolanus után helyez el. E tragédia azonban a két hetéra futó megjelenésén kívül női szerepet nem tartalmaz, s így kívül esik vizsgálódásaink körén.

x

A tragédiák néhány évre terjedő megszakítatlan sorozata után Shakespeare elfordul a tragikus témáktól, sőt Londontól is. Meg kell tehát kísérelnünk, hogy egységesebb képbe foglaljuk mindazt, amit az egyes tragédiák nőalakjainak tanulmányozása során eddig láttunk.

x

III.

Shakespeare tragédiái, ha a királydrámák sorában keletkezett III. Richardtól és a korai Titus Andronicustól eltekintünk, két évtizedes drámaírói tevékenységének tizenkét évét fogják csak át, s tulnyomó részük – köztük a legnagyobbak –, ennek az időszaknak is a második felére sűrűsödött össze. Mégis, ha visszatekintünk, az alakok milyen gazdagságát, a jellemek s a rajz milyen változatosságát látjuk Julia nyiladozó ifjúságától Volumnia büszke matróna alakjáig, Desdemona gyanutlan odaadásától Cleopatra kifinomult hódítóképeségéig, Ofélia gyengéd tehetetlenségétől Lady Macbeth pontosan számító akarateréjéig! Királynők, ladyk feleségek és szeretők, patriciusnők és hetéraszolgálók, s még a legkisebbek rajzában is mennyi jellemző vonás – gondoljuk csak Julia fecsegő paraszti dajkájára, vagy Cleopatra szolgálóira. Mennyire felületesnek bizonyult a bevezetésben említett futó, első benyomás, és mennyire egyszempontuak az ott idézett kritikai megjegyzések is. Pedig mi csak a tragédiák nőalakjait vonultattuk el szemünk előtt a Shakespeare alkotott jellemek gazdag tárházából. Goethe írja egy helyütt, hogy Shakespeare képzelete egész mitológiát teremtett. Valóban, Julia, Ofélia, Desdemona alakjai elevenebben élnek tudatunkban, mint a klasszikus korok istenei.

Jogosan vetődik fel a kérdés: ki ez a költő, aki ezeket az alakokat így megalkotta? Honnan ismeri őket, mi a titka, hogy ilyen elevenen tudja megrajzolni? Milyen eszközökkel tudott életet varázsolni beléjük? S végül, ha végig-

tekintünk mindazon, amit az egyes tragédiák során elmondotunk, milyen egységet látunk ebben a változatosságban? Milyennek látta, hogyan ábrázolta Shakespeare nőalakjait?

Ezek a kérdések természetesen alig választhatók el egymástól. Mégis meg kell próbálnunk egyenként is megvizsgálni őket, hogy összefoglaló képet kaphassunk. Eközben most már óvakodnunk kell a szubjektivitástól: meg kell elégednünk azzal, hogy következtetéseink addig terjedjenek, ameddig tényekkel igazolhatók. A Shakespeare-kritika művelői gyakran vetnek egymás szemére ellentmondásokat, következtelenségeket, hiányosságokat. Ezek többnyire abból fakadnak, hogy a válaszádat egy-egy szempont egyoldalú kiemelésével, vagy egy tetszetősnek látszó megoldás tulzott általánosításával kísérelték meg a kritikus kora, felfogása, világnézete, etikája vagy esztétikája szerint. Az óvatosabban rajzolt kép talán nem lesz olyan egységes, vagy teljes, de töredékes voltában is hívebben teszi felismerhetővé a valóságot.

Shakespeare, korának szokása szerint, műveinek cselekményét nem közvetlenül az életből meríti, hanem motívumait korábbi, részben drámai, nagyrészt azonban elbeszélő jellegű, irodalmi, esetleg krónikás vagy más történeti művekből veszi át. Ezért alakjainak változatosságát és vonásaik sokféleségét egyes kritikusai epikus forrásaival s azok részletezően leíró ábrázolásmódjával magyarázzák. Ugy véljük, erre az indoklásra nincsen szükség. Shakespeare forrásai ugyan elég változatosak, de éppen a tragédiák esetében nem is olyan

sokfélék. Az ókori tárgyu tragédiák anyagát szolgáltató és prózai stílusában is kiváló North-féle Plutarchos-fordításon kívül főként Holinshed Krónikájában talált félig legendás, félig krónikás történetekre, s néhány klasszikus vagy reneszansz eredetű olasz novellára vagy ezek átdolgozására szorítkoznak. Az utóbbiak azonban inkább a cselekmény fordítanak gondot. Ezért a költő egyes jellemvonásokat vagy cselekményelemeket más forrásokból vesz át és olvaszt bele a főbb vonásokban átvett témába. Már az egyes tragédiák vizsgálata során is láttuk, hogy Shakespeare forrásait nagyon céltudatosan használja fel, megtartja azokat a vonásokat, amelyek beillenek képébe, de koncentrált időben és cselekményben, kiemeli, módosítja az alakok rajzát, továbbfejleszti a cselekményt, és sokszor mellékszálak bevonásával vagy mellékszereplők önálló alkotásával emeli ki hőseinek vagy hősnőinek jellemvonásait: egyszóval szabadon épít forrásaira.

Bullough, e források egyik összegyűjtője és kiadója állapítja meg: egészében véve Shakespeare közel marad forrásaihoz, de eltérései legalább olyan jelentősek, mint kölcsönzései.

A különböző eredetű elemeket azonban olyan művészi egységbe ötvözi és olyan életteljes vonásokkal ruházza fel, hogy az egyébként elég kritikus Samuel Johnson 1765. évi Shakespeare-kiadásának híres előszavában ezt írja róla: "Nem volt olyan angol író, s talán más modern nyelvű sem sok, aki az életet így tudta volna eredeti színeiben megmutatni." Mindez azt bizonyítja, hogy alakjainak jellemvonásait nemcsak a hagyományokból meríti, hanem az élet, a valóság alapján rajzolja meg sokféleségükben és ellentmondásosságukban. Az élet tele

van változatossággal, ellentmondásokkal és változásokkal; érthető tehát, ha a költő műveiben is ilyennek tükröződik.

G.B. Harrison mondja egy helyütt, hogy Shakespeare jellemalkotó készsége nem volt spontán, de gyorsan kifejlődött, amint rájött, hogy az alakok élettelenek, ha nem az életből vannak véve. Valóban megfigyelhetjük, hogy alakjai annál természetesebbek, a jelenetek annál életszerűbbek, minél közelebb állnak az események és szereplők ahhoz a környezethez, melyet a költő korábban megismerhetett vagy amelyben londoni életében mozgott, azokhoz az életjelenségekhez, amelyeket megfigyelhetett. Hogy csak néhány példát idézzünk: III. Richard eléggé kiélezett megkérési jeleneteiben Anna szidalmi és megingása, vagy Erzsébet szemrehányásai természetesebb hangok, mint a még elveszett hatalmára is féltékeny Margit királynő kissé retorikus átkozódása. Rómeó és Julia bájos fiatal párja - nem szólva a sokat idézett dajkáról -, nemcsak azért plasztikusabb, mert ők a tragédia hősei, de Julia ábrándozása, szerelme, elválásának fájdalma közvetlenebbül van rajzolva, mint az a jelenet, amelyben Lőrinc barátal találkozik. A szülők, akik természetesnek találják, hogy leányukon uralkodnak, a körültekintő családi politikát folytató anya, a jószándéku, de kemény és hirtelen haragu apa zsörtölődő értetlensége vagy indulatának kitörése elevenebb, mint leányuk elvesztése fölötti jajgatásuk. Portiát természetesebbnek érezzük pár szóval festett izgatott zavarában, mint kidolgozott jelenetében Brutussal. Cleopatra viselkedését, a részletek kitűnő megfigyelése őszintébbnek mutatja változékonyságában és apró ravaszkodásaiban, sőt mindent kockázta-

tó utolsó nagy hazugságában is, mint az Octavianussal való alkudozásban. Még a Volumnia hatalmas szónoki készségével szembeállított csendes és házias Virgilia "kedves hallgatását" is az életből vettnek találjuk. A kevésbé előtérben álló alakok és mellékszereplők jelleme pedig, melyeknél szabadabbra bocsáthatta fantáziáját a költő, egészen kora, s talán hozzátehetjük, minden kor nőinek vonásaiból van felépítve.

Shakespeare tragédiáinak nagy alakjait jellemük, szenvedélyeikből eredő konfliktusaik, sorsuk alakulása emelik hőökké és hősnőkké, de a gondosan megfigyelt részletek életteljessége hozza közel hozzánk. Azt hisszük, nem tévedünk, ha úgy véljük, hogy így érez a költő korának közönsége is, a maitól erősen különböző igényei, a Shakespeare elődeinek deklamáló stílusán és külsőlegesebb jellemrajzolásán nevelkedett izlése, a színpadi konvencióknak a jellemek alakítására is kiterjedő hatása ellenére. Hogy a közönségnek volt igénye a realitás iránt, azt a hagyományos, sokszor vaskos vagy komikus jellemalakoknak szókimondó cselelédeknek vagy közkatonáknak a szerepeltetése mutatja. Shakespeare művészete abban mutatkozik meg, hogy miként tudja beépíteni őket a cselekménybe, mélyebben látni jellemüket, s az apró vonásokkal történő jellemzés módszerét alkalmazni a hőökre és hősnőkre is, anélkül, hogy az levonna nagyságukból.

A költői ábrázolás realitását nem értelmezhetjük úgy, mint élmények közvetlen visszaadását, amelyeket életrajzi adatokban lehet megtalálni. A költő ismerhetett Ju-

liákat és Capulet-szülőket, talán Virgiliákat, sőt Portiákat is, de nem tudjuk kik voltak. Egyik életrajzírója szerint Volumniában édesanyjának kívánt emléket állítani, de bizonyítani alig lehet. Életrajzi adatok hiányában ezért nem fogadható el az a sok kombináció, amellyel a részletkutatósom megindulásának idejében egyes kutatók megpróbálták női jellemeit indokolni vagy életrajzát a női nemmel való családi vagy egyéb kapcsolatai tekintetében kiegészíteni.

Shakespeare drámai műveinek alakjait vizsgálva a századunkbeli kritika gyakran emeli ki színpadismeretének kiválóságát, amit színész voltával indokol. Granville-Barker, maga is színházigazgató és Shakespeare-rendező, terjedelmes tanulmányokban foglalkozik Shakespeare műveinek színpadi és színészi problémáival; Harrison gyakran tér ki a darabok szerkesztetének a korabeli színpaddal való viszonyára és külön tanulmánykötetet szentel Shakespeare "műhelymunkájának". Shakespeare színész volta azonban csak helyzeti előny; nagyságának okát másban kell keresnünk, hiszen nem ő volt korának egyetlen színész-drámaírója. Számos életrajzírója méltatja kitűnő színpadi érzékét. Éles szemmel látja meg az ellentmondásokat s a bennük rejlő drámai lehetőségeket. Ha olyan helyzetet talál elbeszélésben, vagy az életben, amely konfliktusra vezet, képzelete lángot fog. Kétségtelen, hogy nemcsak a korabeli színpad adta lehetőségeket tudja kitűnően felhasználni, de még a konvenciók szabta korlátozásokat is művésziien építi be műveibe. Az a körülmény, hogy a Shakespeare-korabeli színpadon a női szerepeket is férfiak, illetve fiuk játszották, illúziórontóvá tenne minden szerelmeskedést. A költő úgy alkotja meg jellemeit és cselekményét, hogy erre nem

ad alkalmat s így nem támad nézőiben csalódás vagy hiányérzet. Rómeó és Julia első kettőse az erkélyjelenet, amelyben nemcsak a színpad szintkülönbsége, de Julia szerelmében is tartózkodó tisztasága állít korlátot kettőjük közé, a másik pedig a hajnali bucsu. Cleopatra érzéki szerelmét szócsatái és féltékenysége s a távollévő Antónius-ra gondolása egyformán kitűnően jellemzik, de soha sem látjuk kettesben Antoniussal. S ez nem a költőnek vagy közönségének a szerelemről alkotott idealizáló felfogásából következik: Cleopatra szórakozottan kérdi az eunich Mardiantól, hogy tényleg tud-e szeretni, és még halála pillanatában is féltékeny Irasra, hogy "ő ér előbb fürtös Antonius-hoz, ő felel néki, ő kap érte csókot, mennyországot, mely engem illet". A többi szereplő is elég világosan, a mellékalakok egyenesen szabadszájúan beszélnek a szerelem egyéb oldaláról is.

A költőnek, hogy olvasói figyelmét lekösse, tárgyában, alakjaiban, vagy kifejezésmódjában valahogyan el kell térni a mindennapiságtól, érdekessé kell tennie, amit mond, de mégis úgy, hogy a valóság illúzióját keltse. A tragédiaköltő alakjainak félelmet, tiszteletet, mindenesetre együttérzést, bukásukban részvétet kell kelteni a szemlélőben. Ennek az együttérzésnek az alapja az a realitás, amelylyel a költő közel hozza hozzánk hőseit, megmutatva emberi vonásaikat, hogy ezen az ismert, nekünk sem idegen háttéren mérhessük le nagyságukat. Minél szerveesebb egységbe kapcsolódik ez a két elem, annál tökéletesebb a költői hatás.

Shakespeare elődei néhány hatalmas alakot tudtak alkotni, de ezek ma idegenszerű távolságban vannak tőlünk; utódai pedig kifinomult szerkesztésben, sőt a jellemzés technikai eszközeiben is igen sokat megtanultak, de hiányzik belőlük a nagyság, amely megragadna bennünket. A költő célja pedig ez; úgy akarja magával ragadni a nézőt, azt az illuziót akarja kelteni, hogy a cselekmény valóságos szemlélőjének, a benne keltett érzelmek útján szinte résztvevőjének érezze magát. A drámaíró ezt a hatást a látható színpadi cselekménnyel, a szereplők szavaival és cselekedeteivel, hőseinek ezekből a néző előtt kialakuló jellemével éri el. Cselekmény, jellemek számára csak eszközei a valóság költői ábrázolásának, amellyel a maga gondolatait, érzéseit a nézőre akarja átvinni. Erről feledkezett meg az a mult századbéli, magát "reálisnak" nevező szemlélet, amely a költő jellemeit valóságosan élő személyekként vizsgálta, kritizálta vagy idealizálta, saját gondolkodásmódját, a maga etikai vagy esztétikai nézeteinek megvalósulását keresve bennük, s e közben nem látta meg a háttérben álló mozgatójukat, akinek kezében jellemek és cselekmény elágazó szálai összefutnak. Pedig a kritikus feladata az, hogy a költő, amü és a közönség bonyolult viszonyát vizsgálva keresse az író szándékát, mondanivalóját, számbavéve az eszközöket, amelyeket annak megvalósítására használt, s végül megállapítsa, mennyire sikerült a gondolatátvitel művelete, milyen volt vagy min mulott a hatás. Történeti szempontból szemlélve pedig azt is figyelembe kell vennie, hogy eszköz és szándék nem lesz minden münél azonos, mert hiszen az író monda-

nivalóját saját kora életének alakulása váltja ki és eszközei is változhatnak egyéniségének fejlődésével vagy a kor igényei szerint.

A költő külső életének adatait tehát nem, de "belső életrajzát", látásának, alkotásának alakulását megközelíthetjük, ha megkeressük azokat a közös vonásokat, amelyek egy-egy rövidebb vagy hosszabb korszakának műveiben közősek, figyelemmel kísérrjük a témáiban, alakjaiban, kifejezésmódjában jelentkező változásokat, s ezeket vetjük össze azzal, ami egész művében közös. Keletkezési idejüknek az a sorrendje, amelyet az egyes tragédiák vizsgálása közben követtünk, már némi fényt vet az író szemléletének és alkotásmódjában bekövetkezett változásokra, de nem elegendő arra, hogy ezek okait is tisztán lássuk vagy megpróbáljuk a fejlődés szerve-sebb egységébe foglalni őket.

E feladatot az is megnehezíti, hogy a művek nagy része aránylag rövid időszakon belül keletkezett, s némelyiknek kronológiai helye is eléggé bizonytalan. Ezért nagy változások rövid időn belül követik egymást az életműben. Juliát csak két-három év választja el III. Richard és Titus Andronicus nőalakjaitól. Hamlet egyesek szerint két-négy évvel később keletkezett, mint Julius Caesar. Hasonló a helyzet Hamlet és Othelló időrendjében, s az utóbbit Lear király kb. két év múlva követi. Lear király lányai és Lady Macbeth, Cleopatra és Volumnia pedig kétségtelenül egy-egy évnek a szülöttéi. Ez még fontosabbá teszi azt, hogy megpróbáljuk a közös vonásokat megkeresni az egymáshoz időben közel keletkezett és mégis sokszor annyira eltérő alakokban. Shakespeare azonban nem szeretti ismételni bevált megoldásait. Művei egymástól is erősen

különböznek nemcsak tárgyukban, hanem kifejezésmódjukban, a cselekmény szerkezetében s a jellemek alakításában is. Kenneth Muir szerint minden darabja kísérlet, uttörés, eddig ki nem fejezett konfliktusok, feszültségek újabb eszközökkel történő ábrázolására és megoldására.

Ha a tragédiák nőalakjait – a szerkezetben és jellemekben még erősen a hagyományokhoz kötött Titus Andronicus elhagyásával – keletkezésük sorrendjében tekintjük át, úgy legkiemelkedőbb közös vonásuknak a művek elég hosszú sorában gyengeségüket találjuk. Anna és Erszébet asszonyi esendőségét III. Richard hízélgései és csábító ígéretei veszik le a lábáról. A Juliától Desdemonáig terjedő sorára a tragikus nőalakoknak már jobban illik Greguss és Alexander bevezetőben idézett jellemzése. E tragédiák "kedves gyermekei" vagy "angyalszerű" hősnői ártatlanul esnek áldozatul, vagy legalább is oly csekélynek érezzük tragikus vétségüket, hogy ez egymagában nem indokolja bukásukat. Julia és Desdemona bűne csak annyi, hogy szembefordulva a kor szokásaival, szerelmükre hallgatnak és szüleik tudta nélkül vagy azok szándéka ellenére lépnek házasságra. Ofélia hibáján kívül kerül az események ütközőpontjába. De ezeken belül is mennyi eltérést, mennyi finoman rajzolt és indokolt különbséget találunk a jellemzésben és elbukásuk motiválásában. A firenzei patricius család fiatal lányának ereje nem lehet elég arra, hogy szerelme a családi ellenségeskedés és a végzetes véletlenek csapásai ellen diadalmaskodjék. Ofélia tapasztalatlansága a fennéig romlott udvar légkörének lesz az áldozata; szerelmének

és gyanutlan gyermeki engedelmességének összeütközése viszi oly konfliktusba, melynek súlyát nem tudja elviselni s ártatlanul is magát tartja okozójának. Desdemonát Jágó intrikái éppen becsületessége és tapasztalatlan jóhiszemősége felhasználásával szolgáltatják ki Othelló féltékenységének.

A tragédiák korszakának két utolsó évében azután a gyengeségük áldozatául eső nőalakokat oly céltudatosan, határozottan cselekvő hősnők váltják fel, akik szenvedélyes vágyaik, vagy a nőiességgel szinte ellentétes keménységű jellemük alapján kerülnek összeütközésbe egymással, önmagukkal, koruk, társadalmi rendjük vagy az emberiség törvényeivel. Oly feladatokon buknak el, melyeken férfiaknak is el kellett volna buknik, s tragédiájuk lényeges eleme, hogy kemény akaraterejük nőiességükkel kerül konfliktusba. A tragikus motívumok különbözősége a jellemábrázolásnak is sok változatát eredményezi. A legkeményebb vonásokkal Lear két, hatalomvágyában féktelen, szinte megszállott leányát rajzolja Shakespeare, akik végül egymást pusztítják el. Lady Macbeth alakjában, bár őt is a megjósolt királyi méltóság lidércképe keríti hatalmába, valamivel több emberi vonást találunk. Volunzia pedig anyai szeretete, patriciusi büszkesége a nép akaratával és hazája megmentésének parancsoló szükségével juttatja konfliktusba, melyben fel kell áldoznia büszkeségét és fiát is. Cleopatrában pedig szerelme különös módon főnődik össze azzal, hogy Antoniuson uralkodni kíván, s éppen azért kell elveszitenie, mert Antoniusban legyőzte a hadvezért és nagyra hivatott férfit. De a tiszta szándék sem véd a bukástól. Portia látszólagos kivétel, férje titkát akar-

ja vele megosztani. Cordelia atyja védelmében, ártatlanul esik áldozatul, s mégsem úgy, mint a korábbi tragédiák gyenge hősnői; szeretetének szótlansága hozza ellentébe atyja hizelgést váró gyengeségével s indítja el tragédiáját. Büszkesége aztán feloldódik szeretetében, mikor atyját megtalálja, de szavakat csak akkor talál annak kifejezésére, mikor atyja alszik. Még Volumnia tragédiájának végső kifejlését sem büszkesége, hanem önfeláldozó magatartása váltja ki. Mi hát az a külső emberi eszközökkel nem befolyásolható erő, mely a hősök szándékától függetlenül, néha az emberi igazságérzet ellenére intézi sorsunkat? Shakespeare kortársai, sok előző és még néhány következő évszázaddal együtt ezt a nevet adták neki: végzet.

A legkorábbi két tragédia uralkodó motivuma még a bosszu, amelyet az ősi idők homályától az ókori klasszikusokon át a középkor közvetítésével örökölt a reneszánsz dráma. Ez Tamóra egyik legkiemelkedőbb jellemvonása, és a Titus Andronicus egész véres cselekményének mozgatója, III. Richardnak testi fogyatékosságát kompenzáló gonoszságában már lélektani indokolást kap a tragédia. Nőalakjai csupán áldozatai gyilkosuk kíméletlen hatalomvágyának, s a bosszu motivuma már csak Margit királyné keserű, de önmagukban tehetetlen átkaiban jelenik meg. Rómeó és Julia családjának viszályában háttérben lappang ez a motivum, s csak Tybalt hevessége juttatja tragikus szerephez. Hamletben pedig éppen a középkori vérbosszu követelménye ütközik össze a haladóbb és humánusabb Hamlet jellemével, s ez a tragédia

inditéka. Jágó még megpróbálja gonoszságát hatalmi és házastársi féltékenységből eredő bosszujával indokolni, de jellemző, hogy századok közönsége és kritikája mennyire elsiklott e motívum fölött. A sértett büszkeségében hazája ellen forduló Coriolanusban s Aufidius kicsinyes elégtételszerzésében már kissé idegenkedve fogadjuk kései megjelenését. Margit királyné átkainak beteljesedésében pedig már megjelenik a másik, ugyanolyan ősi motívum: a végzet, amely a tragédiák következő sorában nyíltan vagy álarcban jelentkezve irányítója az eseményeknek. Ez a végzet azonban nem az ókor változhatatlan fátuma, sem a megsértett antik istenek bosszuja, Nagyon sok arca van, annyiféle, mint a korok, amelyekben a tragédiák lejátsszódnak. Rómeó és Julia sorsába szerencsétlen véletlenek alakjába avatkozik be, Desdemonaét Jágó gonoszsága dönti el, Ofélia eseménysorozatnak lesz áldozatává, melybe hibáján kívül jutott. Portia a történelmi szükségszerűség által kiváltott események sodrába kerül, amelyeket a jóslatok és égi jelek csak jeleznek. De ki lobbantja lángra és teszi egyszerre oly pusztítóvá Regan és Goneril addig is meglévő önzését és szivtelenségét? Mi ébreszti és fokozza fel Lady Macbethben annyira a hatalomvágyat, hogy a kornak csalóka ábrándképéért elpusztítsa aki tervének útjába áll, magával ragadva habozó férjét is a pusztításban s a pusztulásban? A legerősebb akarat páncélzatán is megkeresi a rést ez a hatalom, mondja egyik Shakespeare-kommentátor. És ha az ismeretlen, rejtőzködő külső támadóval sem lehet eredményesen megküzdeni, hogy lehetne akkor, amikor belülről, fellobbanó betegségként vagy maró méregként végzi munkáját? Ezt a tragikus világgépet, ennek fokozatos kialakulását magyarázták vagy talán inkább nevezték ugy kritiku-

sai, hogy Shakespeare elmélyülő pesszimizmusa.

Shakespeare tragédiáinak összefüggő sorozatát a Julius Caesar és Hamlet után két, vagy ha a Troilus és Cressidát is annak tekintjük, három vigjáték szakítja meg. Ezek azonban oly messze állnak a vigjátékok néhány évvel előbb keletkezett sorának könnyed játékosságától, költői hangjától, hogy joggal nevezték el őket "keserű vigjátékoknak" vagy "problematikus színjátékoknak". Alakjaik rajzában anynyi a kiábrándult, keserűen irónikus vonás, hogy felfogásukat nagyon közel állónak tarthatjuk a tragédiákhoz; hőseikből és hősnőikből csak éppen a nagyság hiányzik, problémáik jelentéktelensége menti meg őket attól, hogy összeütközéseik tragikussá váljanak.

De magukból a tragédiákból sem hiányzik az irónia. Ha a Rómeó és Juliában nem tekintjük is ilyennek a véletlen végzetes beavatkozását, de kétségtelenül a szerkesztés szándékos iróniájára vall, hogy Juliát éppen a Rómeótól való nehéz bucsuvétel után akarja megörvendeztetni anyja a Páriszal kitűzött esküvő hírével, vagy hogy mikor Julia éppen Párist találja Lőrino barátnál, mikor tanácsért megy hozzá, hogyan meneküljön a nem kívánt házasságtól. Mig Lady Macbeth az "éj nagy művének végrehajtását" tervezi, hogy "sose lássa nap" Duncán távozásának holnapját, addig ez "megenyhült érzékekkel" közeledik a várhoz és Banquóval gyönyörködik a fészkelő fecskék jelezte boldog békéjében. Cleopatra utolsó nagy hazugságának tulságos sikerét említhetnénk, vagy azt, hogy Volumnia előtt hogyan lebbenti meg gunyosan a végzet önfeláldozásának nem is remélt jutalmát: a minden ünneplésnél fel-
emelőbb hirt, hogy haza kívánják hívni száműzött fiát, mig az

eközben áldozatul esik Aufidius összeesküvésének. De nemcsak a végzet gunyosan fölényes beavatkozásában, magukban a jellemelekben is vannak ilyen irónikusan ható ellentétek helyzetükkel vagy önmagukkal szemben: Desdemona gyanutlan ártatlanságával tökéletes tájékoztatlanságát állítja szembe a költő, Cordelia szeretete makacs hallgatásba burkolózik, s a hiszékeny Lear örültségében, Gloster vakságában lát tisztábban, mint ép szemmel s elmével láttak. Az emberi természetet alig lehet kiismerni, önmagunkat legnehezebben. Ez Hamlet vivódásának problémája is.

Indokolt-e a pesszimizmus feltételezése? Tragikus konfliktusok jelentkezését tulajdoníthatnánk a témaválasztás esetlegességének is. A Titus Andronicust még a hagyományos rémdráma példájának tekinthetnénk; a III. Richardban a történeti forrásokra háríthatnánk a felelősséget jellem és események tragikusságáért, bár itt a helyzetek kiélezése már a művész tudatosan alakító kezére vall. Rómeó és Julia történetének Grooke verses elbeszélésében jól kidolgozott előképe csábíthatta a költőt az anyag drámai feldolgozására. Amikor azonban a témaválasztás sorozatosan tragikus tárgyakhoz fordul, s a korábban derűsebben megoldott konfliktusok mind jobban és jobban elmélyülnek, már joggal beszélhetünk tragikus látásról. Konfliktusok tragikus megoldása még nem indokolná a pesszimizmus feltevését, mert, mint a klasszikus tragédiában, az jelenthetné a megsértett világrend, vagy hatalmi rend helyreállítását. Ha hősök és hősnők saját hibájukon kívül halmak meg, ártatlanok velük együtt pusztulnak, ezt

magyarázhatjuk a véletlennel, hiszen nem várt természeti katasztrófák sem válogatnak áldozataikban. Félelmet keltő csak az, ha ezek a katasztrófák sorozatosan ismétlődnek, ha a természet vagy a világ rendjének biztonságába vetett hitünk meg-inog s végül semmiben és senkiben sem bízhatunk, mert látjuk, hogy a pusztító erők, látszólag előrelátható vagy magyarázható ok nélkül, az emberben, másokban, vagy magukban a hősökben is felszabadulhatnak. A Rómeó és Julia szinte vigjátéki hangvétellel indul. Az első felvonás előtt még a prólógusnak kell figyelmeztetni arra, hogy tragikus események várhatók. Rómeó és Tybalt párbaja után már nincs szükség figyelmeztetésre: a hős akarata ellenére elindult a tragikus véletlenek sorozata. A Julius Caesarban a jóslat nyomán sejtjük az események tragikus fejlődését, a Hamletben a szellem felhívása indítja el a cselekményt. Jágó gyűlölete már a tragédia első szavaiban megmutatkozik. A Lear király indításában még csak a jellemek ellentétének feszültségét érezzük, de nem láthatjuk előre, milyen pusztító lesz a vihar, mely hamarosan kitör. A boszorkány-jelenetek nélkül nem sejthetnénk, hogy a hős Macbethet ért királyi kitüntetés hogyan indítja el a pusztító folyamatokat az ő és felesége lelkében. A pusztító alkalom is elég arra, hogy a fellángoló szenvedélyek elpusztítsanak maguk körül mindent, végül hordozóikat is.

Végeredményben Shakespeare elmélyülő pesszimizmusának vizsgálata annak nyomon követésére vezetett, hogyan mélyül el a tragikumról alkotott felfogása. Az ut a véres boszszudramától a történeti tragédián át, melyben először jelenik

meg a tudatosan számító, magát jószándékunak álcázó gonosz alakja, a Julia vesztét okozó véletleneken alapuló sorstragédiához vezet, majd a történelmi pillanat szükségait és parancsát a jellemekkel szembeállító római tragédiák sorrendjébe ékelődő "nagy" tragédiáig. - Ezt a vázlatos képet, amelyet Shakespeare tragikus szemléletének fejlődéséről rajzoltunk, ki kell még egészítenünk néhány vonással. Természetesnek érezzük, hogy a művek tragikumának mélyülésével hogyan halad együtt a jellemrajz fejlődése. Itt nem is már említett realiztikus életteljességre gondolunk elsősorban, hiszen a két első tragédia kissé sematikus jellemői után már a Rómeó és Juliában is nagyon valószerű alakokat állított elénk a költő, hanem arra, hogy mennyire a jellemek határozzák meg az események menetét. És itt a két ifju szerelmes véletlenektől vezérelt tragédiája után nagy fejlődést látunk. Julius Caesarban még a történelmi adottságoknak tulajdoníthattuk a jellemek és cselekmény összefonódottságát; a Hamletban azonban egyenesen a tragédia szereplőinek lélektani vizsgálata kerül előtérbe, jellembeli tulajdonságaikból fejlődnek az események. A másik három nagy tragédia is ugyanígy a jellemekre épül. Nemosak aktív szereplők egy-egy élesen rajzolt vagy szélsőséges vonása, hanem Ofélia tisztaságából eredő passzivitása vagy az öregesen hiu Lear rövidlátó hiszékenysége is döntő eleme a cselekménynek. S ez a szerves egységbe épülés megmarad a két késői római tragédiában is.

A jellemek összefonódása a cselekménnyel azonban abban is megnyilvánul, hogy az események során változó kö-

rülmények milyen hatásokat gyakorolnak rájuk, hogyan változik, fejlődik alakjuk. A jellemrajz valóságossága, a lélektani indokolás mellett ez teszi valóban élővé a dráma alakjait. Már Julia szerelmének a felébredése, amely fiatal lányból egyszerre szerelmes nővé teszi, ilyen jól megfigyelt vonás. Mikor aztán az események döntése elé állítják családját és szerelme között, a férjéhez való hűség mellett dönt és vállalja elhatározásának minden következményét. Desdemona vonzalmának kialakulását csak Othello elbeszéléséből ismerjük, csak elhatározását látjuk, hogy a titkos házasság után követi férjét kiküldetésébe. Otthoni környezetétől elszigetelve csak tájékozatlan gyengeségét látjuk, mely Othello megváltozott viselkedését nem tudja megmagyarázni, mert a féltékenységnél még a gondolatát sem ismeri, és még Othello nagy kitörésekor is állami gondokat vagy egyéb okokat keres magyarázatul. Új vonásokat, félelmét, majd megbocsátó szeretetét csak utolsó jelentében látjuk. A jellemrajznak ez a fokozatos kifejlődése a Lear király hőseinél és hősnőinél látszik a legkiemelkedőbben. Regan és Goneril egymással versengő és egymást felülmúló önzése s végül atyjuk után egymás ellen forduló gonoszsága a felszabadult gonosz ösztönök pusztító munkájának előhaladását mutatja. De Cordelia alakja is mindig újabb vonásokat mutat, amint szeretetének szótlanúsága mögött megjelenik annak igazi képe, cselekvő és önfeláldozó volta. Cleopatra az utolsó nagy krízisben, halála előtt mutat valóban királynői vonásokat. Volumniában a fia előtt való megalázkodó könyörgésében látjuk meg, hogy hazaszeretete nagyobb fia iránti szereteténél és büszkeségénél is. A jellem-

rajz elmélyülése és az alakok életszerűsége kelti fel a nézőben azt az érzést, hogy a költő is mélyebben átélte őket és együttérez velük. S ez a benyomás megmarad a Lear és Macbeth szélsőségesen felfokozott szenvedélyeivel szemben is.

Fel kell említenünk egy másik megfigyelésünket, amelyet nem lehet véletlennek tulajdonítani; ez a női jelleme uralkodó szerepe és fontossága Learban és Macbethben, valamint a két utolsó római tragédiában. Ez a jelenség összefügg a mélyebb jellemrajzzal, mert enélkül nem volna lehető, de sem nem egyidejű, sem pedig nem indokolható a lélektaniilag mélyebben rajzolt jelleme megjelenésével. Brutus feleségének még csak epizódyszerű szerep jutott; Ofélia néhány jelenete annyira magára vonja a figyelmet, hogy szinte többet foglalkoztak vele, mint a tragédia szerkezetében fontosabb helyet betöltő Gertruddal. Desdemona bár főalakja, de csak szenvedő hősnője Othello tragédiájának. Learban és Macbethben aztán majdnem uralkodó, de legalább is egyenrangú szerepe van a hősnőknek a férfiakéval. A két utolsó római tragédiában is úgy érezzük, hogy nem Antonius, hanem Cleopatra az események középpontja, és Volumniának nemcsak fontos szerepe van az eseményekben, de jelleme egyenesen kulcsa Coriolanus alakjának. Nem tudjuk okát adni ennek a változásnak. A külső vonásoktól mindinkább a lélektaniakhoz forduló jellemzés kezdetben még nem jár együtt sem a női nemről alkotott kép megváltoztatásával, sem szerepük irányító jellegének jelentkezésével. Láttuk, hogy a gyenge nők sora Desdemonáig terjed, sőt Virgiliában is van egy kései utódja. A két utolsó nagy tragédiában megjelenő erős akaratú női alakoknak a cselekményt irányító jelentőségét azonban nem tulajdoníthatjuk annak, hogy belső

gátlásoktól felszabaduló ösztöneik hatalomra jutása sokszorozza meg erejüket. Cordelia is erős akaratu, noha éppen makacsságnak látszó gátlásai akadályozzák meg abban, hogy szeretetét szavakban kifejezze. Cleopatra szenvedélyes szerelmében is tudatosan számító, Volumniát pedig már fia nevelésében is megnyilvánuló határozott céltudatossága jellemzi. De nem következtethetünk e kései tragédiák nőalakjaiból arra sem, mint-ha a költő látása a női nem gyengeségéről teljesen megváltozott volna. Ha a féktelen szenvedélyek nem okozzák előbb vesztüket, úgy a vállalt feladat emészti fel a hősnők erejét. Nemcsak a csupán néhány vonással jellemzett Portia erejét haladja meg az a bátor felelősségvállalás, amellyel férje gondjait magára veszi; Lady Macbeth is összeomlik végül a férje helyett vállalt teher súlya alatt.

Nem tudjuk azt sem, mi az oka annak, hogy Volumnia alakjával a sor megszakad. Azt sem tudjuk, miért nincs női-sze-replője az utolsó antik tárgyú tragédiának, az Athéni Timon-nak. Témája, a hálátlanság, a Learéval rokon, ezért némelyek közvetlenül ez előtt keresik időrendi helyét, többen azonban Shakespeare utolsó tragédiájának tartják, mely a Coriolanus után keletkezett. Egyes kritikusok már a Coriolanusban is a fáradtság jelét látták, s ezt a nagy tragédiák belsőleg átélt feszültségei után bekövetkező kimerültségnek tulajdonítják; a Timon pedig egyenesen befejezetlennek, vázlatosnak hat. Meg kell elégednünk a tény megállapításával. Annak okát, hogy Shakespeare elfordult a tragikus témáktól, sokféleképp magyarázzák, de elfogadhatóan bizonyítani a vélt okok egyikét sem lehet.

x

Shakespeare életrajzirói sokféleképpen próbálták kapcsolatba hozni műveit az író élettörténetével, korai házassága, otthona elhagyása mögött kerestek okokat, melyekkel korai tragédiái női jellemeit magyarázhassák, vagy csalódásoknak tulajdonították a női nemről rajzolt sokszor nem kedvező képet, tragikus látását pedig pártfogóinak kegyvesztettségével vagy más körülményekkel indokolták. Ezek a következtetések azonban kevésbé megalapozottak, mert túlságosan keveset tudunk a költő életéről, s láttuk, hogy majdnem egyidejű művekben is erősen különböző vonások jelennek meg, sőt egy-egy művében is szeret a költő ellentéteket szembeállítani.

A költő életrajza műveiben van, mondja egyik kritikusa. A művek egész egysége, annak kialakulása, fejlődése jelenti számunkra a költő életét, és nem az ismert vagy ismeretlen életrajzi részletek sorozata. A művekből az életrajzot nem lehet adatszerűen rekonstruálni. Még ismert, konkrét adatokhoz kapcsolódó élmények költői feldolgozásának, művé való belső érlelődésének az útja is sokkal bonyolultabb, mintsem hogy ezt az utat az ellenkező irányban egyértelműen végig lehetne járni. A költőnek azok az élményei, amelyek műveiben kifejeződnek, azok a tapasztalatai, amelyek gondolkozását, látásmódját irányítják, természetesen szűkebb vagy tágabb környezetéhez való viszonyán alapulnak. De minél jelentősebb a költő egyénisége, minél egyetemesebbnek érezzük a mondanivalóját, annál tágabbnak kell lennie annak a körnek, amelyet belát, és annál kisebb a fontossága azoknak az eseményeknek, amelyek csak legszűkebb környezetét érintik. Ez a

X

szélesebb környezet, Erzsébet és Jakab korának Angliája, s a kor nemcsak nagy eseményeiben, hanem részleteiben is sokkal jobban ismert, mint a költő élete, s ez lehetővé teszi, hogy nagy vonásokban hiteles képet alkossunk magunknak arról a világról, amelyben Shakespeare élt s amely műveiben tükröződik.

Ez a kor a kissé megkésett angol reneszánsz, amely Anglia hatalmának, gazdagságának és műveltségének nagy gyarapodása mellett sok belső változást, harcot, visszavonást, ellentmondást hozott. Mindenképpen átmeneti kor, átalakulási, válságai, forrongásai a kimuló középkor maradványaitól vezetnek tovább a polgári forradalom felé. Már az újabb, haladó kutatók hangsúlyozzák a kor fontosságát Shakespeare megértése szempontjából, de a marxista kritika foglalja végre egységes képbe gazdasági és társadalmi alakulását, külső és belső harcait, szellemi fejlődését. A kötöttségekből felszabaduló egyéniség érvényesülésének kora ez, amely lehetőségeit helyzetéhez képest igyekszik kihasználni, eszközeiben nem válogatós és ha teheti, kiméletlenül tör célja felé. A kor sokat idézett macchiavellizmusa természetesen Anglia történelmi és társadalmi adottságai között sajátos módon jelentkezik. A hatalom természetes megjelenési formáját az uralkodóban látják, akivel szemben, mint korábban a főnemesség, most a feltörekvő polgárság igyekszik jogokat biztosítani magának. Ez a felfogás okozza, hogy Shakespeare hősei és hősnői uralkodó, vagy vezető patricius családok tagjai.

Ha már most megpróbálunk a nők helyzetéről képet alkotni magunknak, ugyanilyen átmeneti helyzetet találunk.

A szűkebb körhöz kapcsolódó középkori kötöttség helyett itt is megjelennek a szabadabb életre törekvés jelei. A falusi mezőgazdaságban is meginduló árutermelés nyomán egykoru rajzokon megjelenik a piacra járó nő alakja. A városi iparos és kereskedő családok nőtagjai természetesen érintkezésbe kerülnek vevőikkel. A gazdagodó polgárság műveltségi igényei is nőnek; már nem elégítik ki őket a röplapok, erősen nő a könyvtermelés. Előkelő családok nagyműveltségű női közt szaporodnak a művészetek és tudományok pártfogói. Vidéki asszonyok és városi polgárnők bizonyára szívesen hallgatják meszsze földön, háborukban vagy hajó utazásokban résztvett férfiak sokszor kalandos elbeszéléseit, mint Desdemona. Mindnyájuknak kedvenc szórakozása a színház, amely a felvonások látványosságai és a különféle viadatok izgalmai mellett színvonalasabb szellemi szórakozást is kínál. Az igények ebben az irányban is fokozatosan nőnek; az újabb kutatások azt mutatják, hogy a nyilvános színházak földszintjén is megjelennek a kevésbé módos polgárasszonyok, míg a karzatok és az előkelőbb erkély-ülőhelyek nézői közt egyre több lesz a nő, egészen az előkelő polgárcsaládok, sőt az udvar tagjaiig. Maga a királynő sem csupán az udvar számára rendezett színhátékok szemlélője, megjelenik nemcsak a zártabb és ezért válogatottabb közönségű színházak, hanem a nyílt "nyilvános" színházak előadásain is.

A nők helyzetében azonban még mindig sok a középkorból megmaradt hagyományos kötöttség. A középkori teljes alárendeltség helyett ugyan a protestantizmus már a családi élet kölcsönös megbecsülésén alapuló tisztaságát hirdeti, de

gyakorlatilag még mindig félti a nőket mindenféle szabadságtól és ezért harcol ennek mindenféle megnyilvánulása ellen és különösen veszélyesnek itéli a színházat, ahol szerinte a nők csak rosszat tanulhatnak. Mindez alig akadályozza a nőket abban, hogy a helyzetük adta lehetőségekkel éljenek, vagy megpróbálják szabadságukat a maguk eszközeivel kiküzdeni, s apró lázadásokban éljék ki azt, amit a hagyományokon alapuló rend megtagad tőlük. Eszközeikben nem nagyon válogatósak, mint ez a kor általában, s bizonyára ott van fegyvertárukban a női nem minden apró ravaszsága, a vigjátékok apró hűtlenkedésétől vagy bajkeverő bosszantásaitól a könnyekig, és konfliktusaik a pillanatnyi fellángolásból vagy tulzott bizalomból eredő odaadástól vagy a gyermeki vagy hitvesi engedelmesség megtagadásától a kurtizános uralkodnivágásig vagy a nyílt hatalomra törésig terjednek. Komoly felszabadulási lehetőség természetesen csak az uralkodó körökben van, hiszen az angol törvény a nőági örökösödést is lehetővé teszi; itt tehát fokozottan jelentkezik a különböző forrásokból eredő versengés és harc a hatalomért. Hogy a nagy konfliktusok még sokszor tragikusan végződnek, azzal magyarázható, hogy a kor általános felfogása a nők helyzetéről még a hagyományokon alapul, a hősnőknek el kell bukniuk a családi kötöttség, a polgári rend, az öröklött erkölcsi felfogás nagyobb hatalmával szemben.

Shakespeare élethűen rajzolja ezt a helyzetet trágédiáinak nőalakjaiban is. Julia és Desdemona titokban lép házasságra, Shakespeare korának lassanként kialakult gyakorlatát tükrözve, hogy az egyház utólagosan is elismerte a nyil-

vános hirdetés nélkül kötött "magánházasságokat". Julia egészen természetesen használja ki szüleivel szemben öreg dajkájának ragaszkodását. Cleopatra a hódítás és ravaszkodás egész fegyvertárát felvonultatja, a hatalomra törők vagy már hatalomra jutottak pedig kiméletlenül használnak fel minden eszközt, egészen a gyilkossáig.

A költőnek változatos pályáján módjában volt ezt az egész világot megismerni. Stratfordi éveiben bizonyára elég alkalma volt környezetében a legalacsonyabb néposztályoktól a vidéki kisvárosi polgárság kiemelkedő képviselőiig, s az egyszerű földműves családoktól a falusi nemességig mindenkivel érintkezésbe kerülnie. Kezdetben a londoni évek környezete sem lehetett nagyon előkelő. A színészek eleinte meglehetősen lenézett és eléggé szabados társasága a londoni kocsmák világától a színházak földszinti állóhelyeit megtöltő kispénzü közönségig alkalmat adnak neki a városi polgári élet alacsonyabb rétegeinek megismerésére is. Amint aztán a színházak tekintélye nő és anyagi helyzetük is szilárdabbá válik társulati rendszerükkel, az ismert színész és irodalmi sikereket is arató író kapcsolatba kerül a színházak előkelő pártfogóival, megismerkedik a páholyok művelt közönségét szolgáltató jogásztestületek tagjaival, s egy-két barátja révén megismerkedik az arisztokrácia és az udvar köreivel is. Társadalmi és vagyoni helyzetének emelkedése azonban nem deríti optimizmusra. Ugy látja, hogy a kisemberek kicsinyes közönségességétől a magasabb körök nagyvonalu gátlástalanságáig ugyanazok az erők működnek a háttérben, nem változik a lényeg.

Kora azonban bizonyos mértékben még mindig a ha-

gyományokban gyökerezik. Nemcsak a középkori hagyományokon növekedett ember, hanem a felszabadulni akaró, felfelé törekvő kispolgár is felfelé néz, a magasabb lehetőségektől magasabb és tökéletesebb rendet vár, s még a hatalomra törő is egy adott rend lehetőségeit igyekszik magának biztosítani, öntudatlanul is a középkor "tökéletes teremtési rendje" alakítja gondolkodását. Ha várakozásaiban csalódik, ha azt látja, hogy a "legtökéletesebb teremtmény", az ember, még legjobbnak hitt, vagy magát ilyennek hirdető példányaiban is ilyen gyarló esendő, rövidlátó vagy gonosz, úgy elvesztheti a rendben való hitét és úgy láthatja, hogy az ember közömbös, vagy rosszindulatu, gunyosan fölényes vagy gonosz, megmagyarázhatatlan, démonikus erők játékszere. Kora, környezete megindokolják tehát a költő sötétenlátását.

Bizonyára érhatték személyes csalódások is. Szonettjeiben barátja hűtlenségét, majd szerelméét panaszolja, és bizonyára nagy pártfogóinak kegyvesztése és bukása is hozzájárulhatott keserű hangulatok létrejöttéhez. Az újabb kutatás azonban fokozottan emeli ki a kor hangulatának megváltozását is. A diadalmas tengeri hadjáratok és hódítások s a velük járó anyagi fellendülés egy ideig emelkedett hangulatot okoztak, amely azonban a század vége felé alábbhagy. A belső gazdasági fejlődés által okozott eltolódások, vagyoni és hatalmai pozíciókért való versengés, a trónöröklés megoldatlan kérdése s ennekfolytán hatalmi csoportok harca a jövőjük biztosításáért általában a bizonytalanság érzését keltették fel, attól való félelmet, hogy a belső harcok s a velük járó pusztítás kiújulhatnak. "Tragikus hangulat" vesz erőt egész Anglián, s ez a lírai költészet, a szonettköltés és a vigjátékok virág-

zása után a tragédiák szinpadai uralomrajutásában is jelentkezik. Egyéni felfogásának alakulása tehát társadalma látásának alakulásával párhuzamos, vagy azt tükrözi.

Mindez talán egységesebb képbe foglalja Shakespeare tragikus felfogásának azt a kialakulását, mely tragédiáinak kezdetben hosszabb időre megszakadó, majd minden mást kiszorító sorában megmutatkozik és talán a Lear királyban éri el csúcspontját. Két kérdést azonban megoldatlanul hagy. Az egyik az, hogy mennyiben jogosult ezt a tragikus látást peszsimizmusnak nevezni. Magában a tragédiában mindig van felemelő elem is, a hős küzdelmében, erőfeszítésében, még akkor is, ha elbukik s ezt az együttérzést talán csak a "gonosz" hősöktől tagadjuk meg, kikben önzésük vette fel a küzdelmet a közösség erői ellen. Továbbá csupán erre a felfogásra támaszkodva nehéz megmagyarázni azt, hogy miért változott meg a romantikus játékok hangja és felfogása azután, hogy a költő Londonból visszatért. Ha nem akarjuk feladni azt a szempontot, hogy a művek a költő egyéniségének kifejezései, egy pillantást vetnünk kell arra a sokat vitatott kérdésre, hogy fejlődést vagy törést jelent-e ez a változás. Az említett érvek közül az, hogy a költő a tragikus hangulatba belefáradt, nem sokat mond; a sokat emlegetett, s a törést indokoló külső vagy belső krízisnek életrajzi jelét a londoni élet forgatagából a vidéki élet csendjébe történt visszavonuláson kívül nem ismerjük, ez pedig inkább ténymegállapítás, mint indokolás. Ha olyan szempontot akarunk találni, mely ezt a korszakot is egységbe foglalja a költő előző műveivel, úgy

olyan jellemvonást kell keresnünk, amely alkotásaiban mindig megmutatkozik. Ezt humanizmusában látjuk.

A költő szeme még a rosszban is meglátja a jót. Nemcsak Volumnia találja meg a megalázkodás útját, Lady Macbeth is férje nagyságáért küzd. Shakespeare tragédiái nem hagynak bennünket kétségben, hogy a költőnek mi a véleménye az egymással ütköző erőkről. A Rómeó és Julia prológusa világosan elmondja, hogy nemcsak a két ifju szerelmesnek, hanem a két család ősi gyűlölködésének tragédiájáról van szó, amelynek értelmetlenségét csak a fiatalok veszte után látják be. Ofélia tisztasága még inkább kiemeli a helsingőri udvar felületes, könnyelmű és érdekhajhászó alakjait és egész romlottságát, mely ellen Hamletnek harcolni kell, s melyet őrülsége leple alatt kiméretlenül ostromoz. Desdemona Jágó gonoszságának és Othelló felszított féltékenységének esik áldozatul, de tragédiája az, hogy egyedül kerül szembe egy olyan világgal, melyben megszűnt a tisztességben való bizalom. Learban és Macbethben a féktelen önzés, a hála, a gyermeki szeretet az emberiesség parancsaival ütközik össze; a gonosz indulatok pillanatnyilag győzedelmeskednek ugyan, de csak félelmet keltenek bennünk, s végül el kell bukniuk. A római tragédiákban mindenütt az egyén érdekei ütköznek a közösséggel, ezért alul kell maradniuk. Cleopatra szerelme győzedelmeskedik Antoniuson, de ezzel őt is, saját magát is bukásba dönti. Volumniának önmagát kell legyőznie, hogy fiát meggyőzhesse. Nem mindenütt mondja el a költő saját ítéletét a szereplők szavaival, mint Hamlet monológjaiban, de világosan fejezi ki a cselekménnyel és a jellemek szembeállításával. Jellemrajzoló képességének, szerkeszté-

si módjának elmélyülésével tehát nemcsak tragikus látásmódja mélyül el, hanem belső felelősségtudata is; az egyéni tragédiáktól mindinkább közösségi, egyetemes érdekű kérdésekhez fordul. Nemcsak a római tragédiákban; hiszen Hamlet is azzal vivódik, hogyan egyeztethető össze gyilkos bitorló által megsértett jogrend követelte bosszu a haladottabb műveltségű ember gondolkodásával, Lear és Macbeth pedig a korlátlan zsarnokság gátlástalanságának pusztítását mutatja be. A költő művei megmutatják, hogy mindig az emberibb, jobb, haladóbb gondolat pártján van, még ha az el is bukik. Humanizmusa győzedelmeskedik tragikus szemlélete fölött. Kardos László hívja fel a figyelmet arra, hogy a katasztrófa bekövetkezése utáni szélcsendet hogyan használja fel a költő, hogy egy békés, új rend helyreállítására mutasson rá, s ezzel oldja fel a hallgatók lelkében keletkezett feszültséget, mint a Rómeó és Julia, Lear, Macbeth zárószavaiban.

De feloldódik-e ugyanigy a feszültség a költő lelkében is, mikor a művet írta? Az olyan éles megfigyelő, mint Shakespeare, nemcsak az élet külső jellegzetes vonásait látja meg nyílt szemmel és ábrázolja életteljesen, hanem belelát a lelkekbe, megfigyeli azok ellentmondásait is. Apró, emberi összeecsapások komikumán túl, meglátja a mélyebb konfliktusokat, amelyek elé környezete, a világ állítja az embert. Megfigyeli, hogy ismeretlen, nem irányítható erők, a végzet, hogyan dob közömbösen vagy irónikusan véletleneket utunkba, hogyan állít csapdákat nemcsak a mások gonosz indulataiban, hanem a magunk lelkében is. Ezt a terhet részvétlenül is nehéz elhordani, s még nehezebb a jobbat is látva, annak párt-

ján állva, nem esni kétségbe. És Shakespeare a vizsgálóbíró könyörtelen igazságérzetével, az orvos kiméletlen késével tárja fel az ember nyomoruságát, minden darabjával kutatva és mélyebbre tovább haladva. Dover Wilson hegyi uthoz hasonlítja a tragédiákban megjárt utját, amely eleinte lankásabban emelkedve, később mind meredekebbé és keskenyebbé válik, míg végül fenn, a jeges csucsokon borotvaéllyi keskeny ösvénnyé szűkül a mélységek között. Hogyan lehet az, hogy nem szédül le, hogyan találja meg az utat a tulsó oldal lankái, a biztonságosabb völgyek, a távolabbi tájak barátságosabb vidékei felé? - kérdi. Válasza kettős. Az egyik: hogy amint egyre szorosabban fogják körül a bűn szakadécai, egyre mélyebben látja az ember elállatiasodásának veszélyességét, egyuttal más lehetőségeket is lát, a nemes indulatok, lelki nagyság és megtörhetetlen akarat, az életerő megnyilvánulásait. A másik: hogy a kérlelhetetlen ítélet és az együttérzés, az igazság és a szépség között találja meg a tragikus egyensúlyt. Ezt a veszélyes utat aztán az elmúlt évek minden életbeli és írói tapasztalatával, művészi tökéletességgel írja meg, nemcsak terheinek megosztására, hanem azért is, hogy intsen, figyelmeztessen, példát mutasson.

Kortársai valóban nagy tanitónak tartották. Nemcsak a királydrámákban mutatja be hazája történetének dicsőséges és sötét pillanatait, figyelmeztetve a belső viszályok következményeire. A római tárgyú s a "nagy" tragédiák témáit is aktuálisnak érezték, figyelmeztetésnek tekinthették kortársai a századvég fel-felbukkanó válságai, hatalmi versengések, lázadások, a trónöröklés bizonytalanságai és a korlátlan abszolútizmus megújuló kísérletei közepett. De későbbi korok

és más nemzetek tagjai is meglátták benne ezt a kapcsolatot, mely korának Angliájához fűzte. Goethe megjegyzi, hogy a római tragédiák hősei is, klasszikus öltözetük ellenére, angol emberek. Az újabb kutatás kimutatta, hogy Shakespeare mennyire gondosan használta fel a forrásaiban talált jellegzetes vonásokat, s hogy római hőseit elég hiven ábrázolta aszerint, ahogyan egy korabeli angol ember láthatta őket. De természetesen látását kora problémái irányították, azok szabták meg tárgyválasztását s jellemeit és konfliktusai és kora műveltsége adta az őt foglalkoztató kérdések művészi megjelenítési eszközeit. Alkotásainak időszerű mondanivalóját azonban irókortársai nyiltabb célzásai helyett oly művészi formába tudta önteni, hogy ma sem találjuk sehol idejétmúltnak vagy érthetetlennek. Problémáinak a kor eseményei adhattak időszerűséget, de a tragédiákat általános emberi vonatkozásaik folytán ma is aktuálisnak érezzük.

Időszerűsége mellett Shakespeare kora hagyományos színpadi eszközeit is nemesebb tartalommal töltötte meg. Tudatosan vállalta a "színjátszás feladatát", mely, mint azt Hamlettel a színészeknek mondatja, "most és eleitől fogva az volt és marad, hogy tükröt tartson mintegy a természetnek; hogy felmutassa az erénynek önábrázatát, a gunynak önnön képét, és maga az idő, a század testének tulajdon alakját és lenyomatát. A századot, melyet mint kortárs oly közeliről szemlélhetett s mint ember oly mélyen élt át, mint csak kevesen, az író és a színész figyelő szemével nézi és oly sokoldalúan, oly színesen tükrözi, hogy ma is tanulhatunk tőle. Shakespeare alakja nélkül Erzsébet és Jakab korát el sem tudnánk

képzelné. Problematikája, látásmódja szorosan egybenőtt az ellentmondásaiban is gyorsan fejlődő kor intenzív életével és változásaival.

A költő-kortárs és drámaíró-vetélytárs, Ben Jonson tollát nem csupán az emlékkersek szokásos ékesenszólása vezette, mikor az Első Folió elé elégiájában így szólítja meg: "Lelke a kornak!", s néhány verssel később azt írja róla: "Minden időké ő, nem egy koré".

x

Korával való benső kapcsolata érthetővé tesz, miért volt oly nagy Shakespeare hatása kortársaira, de egymagában még nem elég annak megmagyarázására, miért emelik ki kortársai, Merestől Jonsonig, költői nagyságát, miért állítják a klasszikus irodalom legnagyobbjai mellé. Humanizmusa, a tragédiák emberi problémáinak mélysége minden idők számára megőrizte időszerűségét, de nemcsak a nézőket, olvasókat tudta minden időben lekötni; minden kor és minden nemzet nagy szellemeinek, költőinek, gondolkodóinak figyelmét megragadták alkotásai, és pedig nem csak tartalmukkal, hanem annak kifejezőmódjával is. A kor csak keretet és anyagot szolgáltatott sajátos készségének, finom és sokoldalú kifejezőképességének, kortársai és késői korok által elismert költői nagyságának. Még legkiemelkedőbb költői méltatói felsorolására sincs terünk. Csak Goethet említjük meg, akit ifjúkora óta állandóan foglalkoztat, A Wilhelm Meistern és dramaturgiai dolgozatokon át Eckermannal folytatott öregkori beszélgetéseiig, melyeknek egyik leggyakrabban visszatérő témája. Egy ízben azt mondja: szeretné, ha olyan drámákat tudott

volna alkotni, mint Shakespeare.

Ben Jonson írja: "Bár a költő anyaga a természet, alakját művészete adja meg." Ez a természet Shakespearenél nagyon tág, átfogja az egész világmindenséget annak életünket irányító ismeretlen erőivel éppugy, mint a lélek legsötétebb mélységeit. Állandóan külső és belső erőknek, sorsnak és léleknek az emberi élettel és cselekvésekkel való összefüggését kutatja, sokszor tragikus mélységekbe hatolva. Ezt az anyagot, amellyel való küzdelmét tragédiáinak feszültségei mutatják, természetesen ható formába tudja önteni, hogy volt idő, a korábbi korok mesterkélt stilusa után egyes kortársai "a művészet hiányát" vetették szemére. Goethe a maga költői nyelvén így foglalja ezt össze: "Shakespeare a világszellemhez társul; vele együtt átjárja a világot; semmi sem marad előttük elrejtve. De míg a világszellem dolga az, hogy a titkokat a tett előtt, sőt sokszor még utána is megőrizze, addig a költő arra törekszik, hogy a titkot kifecsegeje és bennünket már a tett előtt, de legalább is utána, bizalmasaivá avasson." Ez a "kifecsegezés" látszólag olyan könnyedén történik, hogy Shakespeare színésztársai, az Első Folio kiadói azt írják, kézírataiban alig találtak törlést. Hogy legtöbbször mégis mennyi tudatos gondossággal, művészi készséggel vannak megalkotva, arra a kutatók részletekbe hatoló vizsgálatai derítették csak fényt. Néhány szóval arról is meg kell ezért emlékeznünk az alakításnak ezekről az eszközeiről is a tragédiák nőalakjaival kapcsolatban.

A cselekmény alakításának dramaturgiai eszközeit röviden érintettük az egyes tragédiáknál vagy összefoglalá-

sunkban. Itt még azt a megfigyelésünket emlithetjük meg, hogyan függ össze a költőnek a jellemek tragikus konfliktusairól és annak megoldásáról rajzolt képe azzal, hogy a konfliktust hogyan helyezi el "világában". Az egyéni konfliktusok kerete többnyire a reneszánsz-novelláé; a közösségi érdekel való ütközések a római világ reálisabban rajzolt keretében vannak elhelyezve. A szenvedélyek féktelen felszabadulásának háttere a krónikák kissé legendás-romantikus világa, Hamlet vivódásaié és az őt körülvevő bűnöké a ködös középkori Dánia. Végül az utolsó romantikus színművekben a humanizmus diadala, a szenvedések utáni békés megoldás, a mesészerűen irreális Szicília-Bohémia, vagy Prospero szigete. Morozov írja, hogy Shakespeare kivezető útja a tragikum bűvös köréből az emberiség jövőjébe vetett hit. Ennek valósággá válása azonban nem reálisan rajzolt világban történik. Az egyes tragédiákon belül a színtereknek a korabeli színház által lehetővé tett gyors váltását Shakespeare mesterien használja ki a cselekmény szálai egybefonódottságának vagy ellentétességének kiemelésére. A Rómeó és Juliában egymással váltakoznak Julia jelenetei azokkal, amelyekben Rómeó bonyolódik bele végzetesen az eseményekbe. A színtereknek ez a cserélődése, amelyet mai kifejezéssel "vágástechnikának" nevezhetnénk, az Antonius és Cleopatrában mutatkozik a legfeltűnőbben, ahol egyiptomi és római jelenetek váltakoznak, Cleopatra udvara és a tábor között cserélődik a szín, és a távol levő Antoniusra gondoló, majd a követ útján házasságáról értesülő Cleopatra két ízben is megszakított jelenetei közé ékelődnek be Antonius, Octavia és Caesar váltakozó jelenetei. A színtér megválasztását bámulatosan tudja hangulatok kifejezésére felhasználni,

melyek a cselekménnyel szoros kapcsolatban vannak. A Rómeó és Julia erkélyjelenetének fülledt augusztusi éjszakaija tulságosan ismert példa. Idézzük inkább a hajnali elválás jelenetét, amelynek szürkületi világításában Julia oly sápadtnak látja Rómeót, mintha sirboltból kelne ki. Előérzetei nyomán sejtjük a cselekmény további fejlődését, azonban a megfigyelés oly reális, hogy Goethe Eckermannal folytatott egyik beszélgetésében szintén egyik tételének bizonyítására hozza fel.

A motívumok egybefonódásának, ellentétességüknek és összefüggésüknek egy másik példáját Enobarbusnak Antonius és Cleopatra találkozásáról adott leírásában találjuk. Shakespeare ritkán jellemzi hőseit leírásokkal. Itt az egyébként cinikus katonának a kíváncsi római előkelőségek előtt elmondott beszámolója nemcsak költői betét, amelyet elhelyezése emel ki; a pompásan jellemző kép belső igazságát az is mutatja, hogy később, tragikus végük előtt Antonius is, Cleopatra is átveszik, felidéznek egyes elemeit. Még a leíró jellemzést is szervesen illeszti be a cselekménybe. Desdemonát és vonzalmának felébredését Otheollónak a szenátus előtt elmondott védekezéséből ismerjük meg. Kardos László emeli ki, hogy szívesen használ ellentétes jelket vagy alacsonyabb társadalmi osztályokba tartozó személyeket a jellemzésre, kiknek őszinte, sokszor nyers véleménye kitűnő "ellenpont" a jellemelek megrajzolásában. Juliát öreg dajkájának fecsegéséből és viszonyából szüleihez teljes élethűséggel ismerjük meg. Desdemona ártatlanságát későbbi viselkedésének gyanútlanlansága és párbeszédei a tapasztaltabb Emiliával bizonyítják ezt. Hogy kevés szóval hogyan lehet a lényeges vonásokat kiemelni, arra a Lear

király bevezető jelenetei jó példák. Hosszabb, az alakot jellemző vagy a cselekményt motiváló tirádákat a III. Richard nőalakjai után Volumniának fia előtti könyörgésében találunk ismét. Monológokat, amelyeket férfi alakjainak a szájába gyakran ad a költő, a cselekményt előbbre vivő terveik, gondolataik, meditációik elmondására, önjellemzésre vagy a költő gondolatainak kifejezésére, a nőalakoknál ritkán találunk: a nők nem meditálnak, hanem érzéseik vagy ösztöneik alapján cselekszenek. Lady Macbeth levéljelenetét említhetnénk példa gyanánt. De Julia vélt monológja, melyet Rómeó kihallgat, pompásan jellemzi érzelmeit és gondolatait, és férjét való monológja szónokiasságában is költői hatásu. A nők érzelmeiket dalokban fejezik ki vagy öntudatlanul leplezik le. Érdekes ebből a szempontból Ofélia örültségének csapongásukkal is egy probléma körül forgó gondolatait szembeállítani Hamlet logikus színlelésével, vagy megfigyelni Lady Macbeth "Ne tovább, férjem, ne tovább"-jában felébredt lelkiismerete vivódásának visszavetített képét.

A jellemzésnek rejtettebb eszközei a képek, hasonlatok, melyeknek vizsgálatára újabb kutatók nagy gondot fordítanak, mert tárgykörükkel, gyakoriságukkal hiven jellemzik nemcsak az egyes alakok gondolatvilágát, hanem pillanatnyi lelkiállapotukat is. A korai művekben a kor divatjának hatása alatt gyakori szellemeskedő vagy mesterkélten kiépitett hasonlatok helyét, amelyek azonban akkor is inkább a férfiak beszédét jellemezték, egyszerűbb, belsőleg jellemzőbb képek foglalják el. Nem követhetjük nyomon ezt a fejlődést, mint Shakespeare közismerten gazdag nyelvének egyéb eszközeiben

történt alakulását sem, hiszen ezt már csak a fordításokban fellépő tolmácsolás nehézsége is akadályozza. E részletkutatásoknak pedig azért is nő a fontossága, mert újabb vizsgálatok megerősítik azt, hogy Shakespeare kora közönségének figyelme a látható s ezzel a figyelmet elvonó elemek híján fokozottabban a nyelvhez és stilushoz irányult, és arra mutatnak, hogy még a földszinti közönség érzékenysége is sokkal nagyobb volt ebben a tekintetben, mint korábban feltételezték. Nemosak találó kifejezések és hasonlatok vagy rész ellentétek ragadták meg a hallgatóság figyelmét, hanem a kifejezés finom árnyalatai is. Egyetlen, már idézett példát emlitünk meg azzal kapcsolatban, hogyan használ fel Shakespeare látszólag a hangulattal ellentétes elemeket is éppen annak kiemelésére és fokozására. Lady Macbethet "kis cicám"-nak szólítja férje, amikor már rémképek üldözik és izgalmaiban mindenki iránt bizalmatlanná válva, feleségével sem akarja közölni további terveit. Véletlennek tarthatnánk ezt, ha ugyanez a kedveskedve hívogató kifejezés – ott hivebben galambomnak fordítva – nem fordulna elő kétszer Othello szavaiban is: először, amikor féltékenységtől izgatottan a kendőt követeli Desdemonától, majd mikor végsőkéig feszült féltékenységeben szinte esztét veszítve, a gyalázó szót arcába vágja.

Könnyebben követhető fordításokban is a verselés fejlődése, ha talán nem is technikájának tökéletesedésében, de tudatos használatában. A korábbi művek szabályos blankverse és jelenetvégeken megjelenő páros rimei után a Rómeó és Julia mutat jelentős változást. A nyelv költőiségének megfelelő a versformák gazdagabb használata is. Nemosak a

prológusban, hanem a szövegben, így Rómeó és Julia első párbeszédében megjelenik a szonett, a kor lírai költészetének kedvelt alakja. De egyébként is gyakrabban fordulnak elő rimes, vagy rímtelen, de költői stílusukban zártnak ható formák, amelyeket Füst Milán "szonáták"-nak nevez. Julia erkélyjelenete vagy várakozása férjére azonban a költői nyelv gazdagsága mellett nemcsak zeneiségével, hanem belső lelki tartalmával hat. A későbbi művekben ismét ritkulnak a rimek, és kiemelésre szolgálnak. A versmérték merev szabályosságát, melyet a Rómeó és Juliában annak költői felszabadulása követ, később természetesebb, sokszor szabadabb verselés váltja fel, mely sorainak helyenkénti szabálytalanságával és csonka sorok szaggatottságával is jellemezni tud, mint Lady Macbeth és férje izgatott párbeszédeiben. Ugyanilyen irányban fejlődik a nyelv is, amely eleinte költői szépségével, majd mindinkább tömörségével, tartalmi kifejezőkészségével, jellemző erejével hat. A Rómeó és Julia lírai csúcspontja után ebben a tekintetben a Lear király jelent kiemelkedő magaslatot.

Érdekes figyelni arra is, hogy míg kezdetben a próza az egyszerűbb mellékszereplők nyelve volt /Julia dajkája/ vagy a cselekmény menetének függvényeként váltakozik a verssel, később mindinkább a szereplők lelkiállapotának jellemzésére szolgál. Hamlet színlelt, Ofélia és Lady Macbeth valódi örültségében beszél prózában. Jágó akkor tér át a prózára, amikor nagyon tisztességesnek akar látszani. Monológjait és cselészövéseit versben írta a költő. Desdemona utolsó párbeszédében Emiliával tér csak át a prózára, míg Emilia, aki korábban prózában beszélt, most versben próbál meg kérdései elől kitérni.

Kifejező eszközei épp oly változatosak, mint tárgyai, alakjai és mondanivalója. Nemcsak az emberi lélek rejtett gondolatainak volt oly mély ismerője és finom ábrázolója, hogy még a mai idők lélekbuvárait is foglalkoztatja. Kifejezései formáitól is nyíltan vagy be nem vallottan mindenkor tanult és alig van az elmúlt századoknak olyan jelentősebb irodalmi irányzata, amely ne fedezte volna újra fel, nem vallotta volna előfutárának, vagy több-kevesebb gátlással ne küzdött volna hatása ellen. Műveinek színpadra vitele is minden kornak nagy problémája volt; számos külsőséges megoldás után még ma is vitatott kora szellemének és a mai idők igényeinek is legmegfelelőbb előadási módja, s épp ezért érezhető a hatása a legujabb színpadi problémáinak felvetésére és megoldási törekvéseire is.

Tartalom és forma, kora problémáinak mély átélése és művészi eszközökkel máig is ható művekké formálása, melyeknek az alakjai nemcsak irodalomtörténeti ismerőseink, hanem megragadnak és foglalkoztatnak bennünket: mindez együtt jelenti Shakespeare emberi, drámairói, költői nagyságát, amelyet valóban meglátni, átérezni nem elméleti fejtegetésekből, hanem csak a műveivel való személyes kapcsolat alapján lehet.

IV.

Látszólag messze eltértünk vizsgálódásaink során kitűzött tárgyunktól: Shakespeare tragikus nőalakjainak megismerésétől. Pedig összefoglalásunk a szubjektív benyomások összegezése után a megközelítésnek csak egy központi kérdé-

sére igyekezett röviden választ adni: hogyan látta a költő tragikus nőalakjait. Ezért kellett vázlatosan követni az utját az átdolgozó és hagyományokra építő kezdő tragédiáiról első műveitől utolsó mérész nagy alkotásaiig, ezért kellett egy rövid pillantást vetnünk korára, mely nevelte, műveinek problémáit felvetette, sőt közönségére is, amelyre hatottak. Igyekeztünk a leglényegesebb szempontokra szoritkozni, és sajnáljuk, hogy nem szentelhettünk több teret művészi, főképp nyelvi, stílusbeli költői eszközeinek, vagy annak a maradandó hatása szempontjából érdekes és éppen csak érintett kérdésnek, hogyan látták a különböző korok kritikusai műveit és nőalakjait; mi a maradandó és mi a téves az elmúlt idők kritikai látásában, s ezért mi az, ami a miénkkel is közös s azt a reményt kelti, hogy a mai kor óvatosabb ítéletei közelebb járnak az igazsághoz.

Éppen a költőnkre vonatkozó irodalom sokszor idézett gazdagsága, a korábbi és mai szempontok és nézetek sokfélesége és sokszor ellentmondó volta mutatja, hogy milyen nehéz egységes képbe foglalni Shakespeare hatalmas alakját.

Mikor az emberi szellem nem tudja pontosan leírni fogalmakba önteni azt, amit mondani akar, mert sokszínűségével, újszerűségével vagy méreteivel meghaladja kifejezési lehetőségeit, akkor, mint költőnk is, hasonlatokhoz fordul. Tragédiáinak sorát egy hasonlat hatalmas hullámhoz hasonlítja, amely kisebb fodrozódások közben a vihar hatására mind magasabbra emelkedik, míg egyszer megtorlódik és tajtékozva bukik át, majd lassan elsimul fenyegető magassága és meredeksége.

Ennek a szép hasonlatnak az a hiányossága, hogy nem érzékelteti a költő műveinek maradandóságát.

Maradjunk meg azért annál a nagyon régi hasonlatnál, amelyet már Goethe is csak úgy vesz át, mikor Shakespeare műveit hatalmas hegylánchoz hasonlítja, amely osucsaival méltóságteljesen emelkedik ki a környező alacsonyabb láncolatok, a drámairókban gazdag XVI. század kortársainak alkotásai közül. Ez a kép jól adja vissza nemcsak nagyságát, hanem azt is, hogy amazokkal közös talajból nőtt ki. Hogy miért emelkedett magasabbra és ormait nem koptatták úgy le az idők viharai mint amazokét? Erre mai látásunkkal úgy felelhetünk, hogy azért, mert nagyobb vulkanikus erők működtek; mert a közös alapanyag mélyebbről és magasabb hőfokon tört elő, ezért keményebb kőzetté kristályosodott. Együttal azt is megmagyarázza képünk, miért nehéz egészen megközelíteni osucsait, miért indult annyi irányból oly sokféle kísérlet megostromlásukra, sőt néha átrepülésükre is. De valóban megközelíteni csak kőzetük szilárd talaján lehet őket. Kétségtelen, hogy minden ilyen vállalkozás megjutalmazza a fáradságot. Minél magasabbra jutunk, annál nagyobb mélységek tárulnak fel előttünk, de mindig újabb magaslatokra is tekinthetünk ki. Még a mienkhez hasonló szerény kísérlet is hálás feladat, a megismert és a csak távolról meglátott tájak szépsége egyaránt azt az érzést kelti, hogy nehéz tőlük megválni.

Most, hogy be kell fejeznünk dolgozatunkat, teljes mértékben megértjük és átérezzük az ifju Goethe 22 éves korában írt, az első megismerkedés hevétől izzó előadásának zárószavait:

"Most be kell fejeznem, mielőtt elkezdtem volna."

x

Ezuton szeretném kifejezni köszönetemet dr. Pósa Péter professzor urnak disszertációmmal kapcsolatban adott tanácsaiért és annak megírása során tanusított érdeklődésért. Egyes angol és német irodalmi forrásokra való utalásokért, valamint az idegen nyelvű irodalom fordításával nyújtott segítségéért Szabó Sándornak, az anyag technikai rendezésében nyújtott segítségért férjemnek tartozom köszönettel.

Tartalom:

I. Bevezetés.

A megközelítés problémája.

Költő, mű és olvasó

Kritika és közvetlen, szubjektív megközelítés.

II. Shakespeare tragikus nőalakjai az egyes tragédiák tükrében.

Titus Andronicus.

III. Richard.

Rómeó és Julia.

Julius Caesar.

Hamlet.

Othello.

Lear király.

Macbeth.

Antonius és Cleopatra.

Coriolanus.

III. Összefoglalás.

Egységes szempontok a változatosságban.

Források és valóság.

Realizmus.

A költő, mint élmények kifejezője.

A művek és az életrajz kapcsolata.

Női jellemek a korai és a késői tragédiákban.

A tragikus motívumok elmélyülése.

A végzetprobléma felmerülése és elmélyülése.

A jellemekből eredő konfliktusok.

Pesszimizmus.

Jellemek és események összefonódása. Tragikus világkép.

A költő életrajza műveiben.

Kortörténeti összefüggések.

Szélesebb perspektíva. Humanizmus.

Állásfoglalás és felelősségtudat.

A költő mint tanító.

Hatásának maradandósága.

A költői alakítás eszközei. A színtér mint kifejezési eszköz.

A jellemrajz dramaturgiai eszközei: leírás, monológ,
tiráda, párbeszéd, cselekmény.

Képek, hasonlatok.

Nyelv, stílus.

Verselés. Költői formák, rim és próza szerepe.

Tartalom és forma egysége a költői alkotásban.

IV. Befejezés.

Visszatekintés a megközelítés útjára. Korlátok és
perspektívák.

Zárószavak.

Felhasznált irodalom:

Shakespeare összes drámái. Budapest, 1955.

Kardos László "Shakespeare" című bevezető tanulmánya,
Kéry László kortörténeti cikke és András László, Bor-
bás Mária, Kárpáti Aurél, Kéry László, Koczogh Ákos,
Lutter Tibor, Szenczi Miklós, Szentmihályi János be-
vezetései az egyes tragédiákhoz.

Kéry László: Shakespeare tragédiái. Budapest, 1959.

Benedek Marcell: Shakespeare. Budapest, 1957.

Alexander Bernát: Shakespeare. Budapest, 1920.

W. Raleigh: Shakespeare. Budapest, 1909.

Sebestyén Károly: Shakespeare. Budapest, é.n.

Kárpáti Aurél: Az örök Shakespeare. Budapest, é.n.

Hevesi Sándor: Az igazi Shakespeare. Budapest, 1919.

Greguss Ágost: Shakespeare Pályája. Budapest, 1980.

Füst Milán: Emlékezések és tanulmányok. Budapest, 1955.

L. Lewes: Shakespeares Frauengestalten. Stuttgart, 1893.

Fr. Bodenstedt: Shakespeares Frauencharaktere. Berlin, 1887.

E.K. Chambers: Shakespeare. A Survey. London, 1948.

G.B. Harrison: Shakespeare's Tragedies. London, 1951.

G.B. Harrison: Introducing Shakespeare. London, 1939.

K. Muir: Shakespeare: The Great Tragedies. London, 1961.

C. Leech: Shakespearen Tragedies. London, 1951.

J. Dover Wilson: The Essential Shakespeare. Cambridge, 1948.

H. Granville-Barker: Prefaces to Shakespeare. Vol.I.II.

London, 1958.

G. Bullough: Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare.

London - New York, 1957.

F.E. Halliday: A Shakespeare Companion 1550 - 1950. London,
1955.

M. Chute: Shakespeare of London. New York - Toronto, é.n.

S.T. Coleridge: Shakespearen Criticism. London, 1960.

Th.M. Raysor bevezetése.

H. Oppel: Shakespeares Tragödien und Romanzen: Kontinuität
oder Umbruch? Wiesbaden, 1954.

- Goethes Gespräche mit Eckermann, Berlin, 1955.
Goethe: Zum Shakespeartag 1771.
Goethe: Shakespeare und kein Ende. 1813. 1826.
Chr. Caudwell: Illuzió és valóság. Budapest, 1960.
Forgács László: Tudatosság és költőiség. Budapest, 1962.
G. Sampson: Concise Cambridge History of English Literature. Cambridge 1959.
J. Gregor: Weltgeschichte des Theaters. Wien - Zürich, 1933.
Utazás a régi Angliában. Szerk. Kulin Katalin. Budapest, 1964.

x

Megjegyzés: A források felhasználásában azok hozzáférhetősége jelentett bizonyos korlátozásokat. Az idegen nyelvű, elsősorban angol anyag fordításánál Szabó Sándor volt segítségemre.